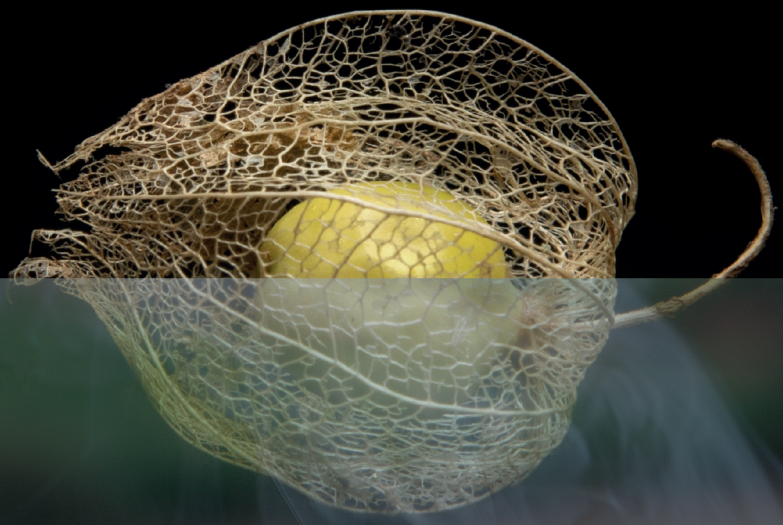
Institución Universitaria

QUEBRAR EL TIEMPO

Filosofía y estética en el poshumanismo



Pedro Agudelo Rendón

Quebrar el tiempo

Filosofía y estética en el poshumanismo

Quebrar el tiempo

Filosofía y estética en el poshumanismo

Pedro Agudelo Rendón

Institución Universitaria ITM

Quebrar el tiempo. Filosofía y estética en el poshumanismo
© Instituto Tecnológico Metropolitano
© Pedro Agudelo Rendón

AUTOR
Pedro Agudelo Rendón
https://orcid.org/0000-0002-4763-0216

Edición: mayo de 2021
ISBN: 978-958-5122-37-6 (ePub)
ISBN: 978-958-5122-36-9 (pdf)

Comité editorial:
Jorge Iván Brand Ortiz, PhD.
Gloria Mercedes Díaz Cabrera, PhD.
Juliana Cardona Quirós, Esp.
Jorge Iván Ríos Rivera, MSc.
Viviana Díaz, Esp.

Directora editorial: Juliana Cardona Quirós
Editor de mesa: Gustavo León Otálvaro Ocampo
Correctora de textos: María Fernanda Aristizábal Arango
Asistente editorial: Viviana Díaz
Diseño y diagramación: Mauricio Raigosa Álvarez
Foto de la portada: Postrimerías, Carolina Muñoz Valencia

Sello Editorial Fondo Editorial ITM
Calle 73 n.° 76A 354 / Tel.: (574) 440 5100 ext. 5197-5382

Este texto deriva de la investigación «Semiotizar, poetizar e interpretar» del grupo de investigación Epimeleia de la UPB. Se inscribe también en el macroproyecto «Alteridad y Globalización. Diálogos transatlánticos. Segunda etapa», CODI, adscrito al Grupo de Estudios Literarios. Forma parte de la Estrategia de Sostenibilidad del grupo GEL, 2018-2019, otorgado por la Vicerrectoría de Investigación de la Universidad de Antioquia.

Editado en Medellín, Colombia
fondoeditorial.itm.edu.co | catalogo.itm.edu.co
www.itm.edu.co

Agudelo Rendón, Pedro
Quebrar el tiempo: filosofía y estética en el poshumanismo / Pedro Agudelo Rendón. -- Medellín: Instituto Tecnológico Metropolitano, 2021.
185 p. -- (Deliberare)
Incluye referencias bibliográficas

1. Artes visuales. 2. Estética. 3. Arte y literatura. 4. Humanidades. I. Tít. II. Serie

Catalogación en la publicación – Biblioteca ITM

Las opiniones expresadas en el presente texto no representan la posición oficial del ITM, por lo tanto, son responsabilidad del autor quien es igualmente responsable de las citaciones realizadas y de la originalidad de su obra. En consecuencia, el ITM no será responsable ante terceros por el contenido técnico o ideológico expresado en el texto, ni asume responsabilidad alguna por las infracciones a las normas de propiedad intelectual.

A L. L. G., por el tiempo encapsulado y las visiones de un amor de ensueño: las mañanas y la brisa, las tardes en las calles, las noches de bóvedas nocturnas.

Alguien (¿quién?, la memoria no me lo dice) escribió un día: «Somos cuentos de cuentos contando cuentos, nada». Siete palabras melancólicas y escépticas que definen al ser humano y resumen la historia de la Humanidad.

José Saramago

Contenido

Agradecimientos 8
Pro-logo 10
Introducción 12

Primera parte
el tiempo instituido: humanismo, estética y lenguaje
Capítulo 1. Gombrich y el problema de la convención
Por una historia de la mirada 18
Capítulo 2. Los umbrales del humanismo
De la reinvención de la pregunta a la indefinición del concepto 41
Capítulo 3. La metáfora del lenguaje
Entre la estética tradicional y la filosofía del arte 67

Segunda parte
el tiempo continuo: literatura–arte–cine de no ficción
Capítulo 4. Medusa de mil imágenes
La écfrasis literaria y la crítica de arte 89
Capítulo 5. Écfrasis y cine de no ficción
La difusa frontera de los signos 111

Tercera parte
el tiempo fracturado: del posarte a la posética
Capítulo 6. El moderno Prometeo
Cuerpo posorgánico, tecnociencia e imaginarios posmodernos 128
Capítulo 7. Una espina, un perro y un Apolo imperfecto
Entre el fin admirable y la bioética 159

Referencias 175
Filmografía y audivisuales 185

Agradecimientos

La suma de las fantasías

El hombre es la suma de sus fantasías.
Henry James

Siempre hay algo que podemos aprender cuando la humanidad pasa por una crisis.

No importa si es la ruina universal de la guerra o el sabor amargo de la peste; si es la mueca burlona de la historia o la simpatía hipócrita de los siglos que pasan; si es la indiferencia o la ignorada forma que tienen los corazones cuando trabajan juntos. Aun en los pequeños proyectos afloran las voces sonoras del aprendizaje y la mirada incierta de los sueños y las añoranzas. Bien, si la locura nos toma por sorpresa, o si por sorpresa la vida nos pone a sus pies, siempre el amor y la gratitud son la fuente de algo que parece imperceptible a los ojos.

Es el gesto humano del temor o la insensatez, pero también el gesto de la dulzura y el agradecimiento. Agradecer al aire que nos deja hablar, a la luz que nos permite vernos, a los días que nos conducen por la senda del aprendizaje. Si agradecer es, en sí mismo, un gesto del corazón humano, lo es más cuando la fiebre del dolor, del temor o la impotencia ciñe nuestras vidas.

Hoy, cuando el mundo entero se guarda en sus casas, en sus refugios, en un rincón de la calle o en un albergue, agradezco a los años y a la vida. Hoy, que mis abuelas se guarecen de la peste en sus casas, que mis padres se refugian en una pequeña finca con sus nietos, que mis amigos se estrechan en la distancia en un abrazo cierto, que la humanidad entiende a tropezones el sentido de la solidaridad y el valor de lo público. Hoy, que el mundo parece pausado por un juego de dados que nadie alcanza a predecir.

Parece, a veces, que la humanidad juega –casi siempre lo hace– a perder cada vez que salta fuera de su sombra. Entonces, hoy más que nunca, es necesario agradecer a los amigos, a los del café y la

tertulia, a los de la visita, a los de la lectura de tus textos en jornadas de trabajo secreto, a los que pensaron en ti cuando no había lugar para pensar en nada, a los amigos del almuerzo y la cena, a los de siempre y a los de Facebook.

Agradecer a los amigos y a la familia, agradecer a las voces que nos resuenan en la cabeza, a la dulzura de los abrazos y el café recién servido. Hoy, más que nunca; hoy, cuando volvemos a aprender cuán frágil es la humanidad. Mi gratitud a ellos, a todos.

Vaya, también, mi agradecimiento al Grupo de Estudios Literarios (GEL) y al Centro de Investigaciones y Extensión de la Facultad de Comunicaciones (CIEC) de la Universidad de Antioquia.

Este libro es una deriva del trabajo que el autor lleva a cabo en la línea de investigación «Literatura comparada. Relaciones entre arte y literatura», y de su participación en el macroproyecto «Alteridad y globalización: diálogos transatlánticos». Hace parte, también, del proyecto de investigación de carácter filosófico «Semiotizar, poetizar e interpretar. Un análisis de los mecanismos semiótico-literarios y hermenéutico-filosóficos del iconotexto y la écfrasis en la obra literaria» del doctorado en Filosofía de la Universidad Pontificia Bolivariana, grupo de investigación Epimeleia.

Mi gratitud, igualmente, al Fondo Editorial ITM por su compromiso con la cultura, la historia y el pensamiento. A su directora y al equipo editorial, pues siempre, detrás de un libro, están los ojos, el pensamiento y las manos amorosas que alimentan la imaginación. Cada texto, lo sabemos, es el fruto de un arduo trabajo que se sucede en los días y los meses de jugar con letras, páginas y palabras. Una tarea que resulta ajena a una sola voz, porque en ella acontecen todas las voces de un mismo esfuerzo. Cada libro conmemora un poco eso que somos, eso que olvidamos ser y que solo alcanzamos a recordar cuando volvemos a jugar con la fantasía.

Pro-logo

Que el punto de vista crea el objeto es ya una verdad de Perogrullo. El autor de este libro, el artista y semiótico Pedro Agudelo Rendón, creó un objeto teórico llamado «Algunos problemas sobre humanidades, arte contemporáneo y écfrasis literaria». Dicho de manera más sencilla, el problema que se va a abordar es el de algunas relaciones entre arte contemporáneo, estudios humanísticos y campo literario.

El plural de «algunas relaciones» indica que el objeto no va a ser singular sino, por lo menos, triádico: 1) relación entre arte contemporáneo y estudios humanísticos, 2) relación entre arte contemporáneo y campo literario, y 3) relación entre estudios humanísticos y campo literario. Este haz de relaciones configura, evidentemente, un triángulo de conocimiento delimitado por sendos faros que autorizan la pregunta por el punto o los puntos de vista candidatos a la creación del *nuevo* objeto de conocimiento.

Este objeto múltiple le va a exigir al autor una mirada igualmente múltiple o triádica, dada la pluralidad de las relaciones pretendidas. Con todo, quien induce y dirige la mirada es el mismo autor, razón por la cual lo que va a suceder es un simple cambio de lente que atrape la particularidad de cada relación: mirada multifocal desde una misma actitud que garantice una textura mínimamente policromática.

A esa actitud se le denomina con el término neológico *amancia*, equivalente a, ese sí castizo, querencia.

La amancia es el sentido enunciado por el prefijo *philo-* de las disciplinas filología, filosofía y filantropía. *Philo* es el que ama: amancia del *logos* «palabra», amancia del *sophos* «saber» y amancia del *anthropos* «humanidad». Vale la pena mirar en un diccionario etimológico de la lengua española las acepciones añadidas a palabra, saber y humanidad. Para filología, «amor por la erudición, amor por el idioma, amor por la literatura»; para filosofía, «amor por la sabiduría»; y para filantropía, «amor por el ser humano».

La visión panorámica (de *pan-* «todo» + *horama* «vista»), propia del ser humano, es compatible con la visión focalizada que exigen los instrumentos (métodos de reflexión) de la filología, la filosofía y la filantropía (modernamente, llamada antropología). Esto es lo que sucede con los estudios interdisciplinarios cuando cada disciplina aporta lo suyo en la construcción de un nuevo objeto, sin que el aporte pase por medición cuantitativa alguna que pregone con voz triunfalista cuál disciplina aportó más.

Es el lector –hoy por hoy, su majestad el lector– quien después de una lectura cualitativa de *Quebrar el tiempo* del escritor Pedro Agudelo Rendón dirá si se queda con la rígida vista filológica, o con la intrincada mirada filosófica, o con la escrutadora observación filantrópica. ¡Que empiece, entonces, la lectura!

Víctor Villa Mejía

Introducción

Aumentar el lenguaje, crear lenguaje, valorizar el lenguaje, amar el lenguaje son otras tantas actividades en las que se aumenta la conciencia de hablar.

Gaston Bachelard

El ser humano es, donde quiera que se asiente, hablante, y al hablar hereda la cultura que define, en buena medida, su devenir histórico. De ahí que las humanidades (ciencias humanas para unos, blandas para otros) se instauran desde sus propios orígenes en la reflexión de lo que es constitutivo o propiamente humano. Pero ¿qué son las humanidades? ¿cómo se las puede entender? Esta pregunta, que ha sido formulada por importantes autoridades del campo de la filosofía, la historia, la antropología o la educación, entre otros, ha tenido variadas respuestas.

El sentido arqueológico de Michel Foucault no riñe con el arqueogenético de Carlos París, ni este con el neotecnológico y de la comunicación de Martín Barbero. El carácter hermenéutico de la experiencia formulado por Hans George Gadamer no impide comprender el sentido semiótico y filosófico que Charles Sanders Peirce le otorga al amor evolutivo; ni tampoco impele la reflexión sobre el rostro del que habla Emmanuel Levinas, pues es cierto que el otro rompe la conciencia que tengo de él y por eso el fundamento de la humanidad es esta responsabilidad escrita en nuestra carne.

Ser humano no significa que he sido parido por un cuerpo que es carne y que mi carne es fruto de su carne; significa, más bien, que al llegar al mundo este no se adapta a lo que puedo ser, sino que mi posibilidad de ser se adapta al mundo para que, en algún momento, yo pretenda adaptar el mundo a lo que soy. En cualquier caso, la humanidad —como suele decir muy bellamente Martín Barbero— se construye día a día. Esta idea, por supuesto, no es nueva, pues en ella hay un sustrato que proviene de los griegos y de la *paideia* que definió su sistema de educación y de concepción de la realidad.

Entonces las humanidades tienen que ver con la práctica pedagógica que supone vincular diferentes realidades. Desde el punto de vista hermenéutico, lo humano se construye por el significado que le podamos otorgar a nuestras formas de interpretar; de ahí que el universo del sentido solo se abra al intérprete cuando en él se esclarece su propio mundo i.e., el que comprende abre, podríamos decir, los vasos comunicantes entre el mundo tal como él se nos presenta y el mundo tal como lo percibimos. Allí está la tradición, en el sentido de Gadamer, que aplica el sujeto a sí mismo y a su situación para abrir la experiencia.

Pero las humanidades, por más que algunos intelectuales inscritos en lo que llaman poshumanismo o transhumanismo se opongan a ello, tiene que ver con la tecnología y los desarrollos científicos. Esto es así porque el hombre es el único animal que no se adapta al medio, sino que busca adaptar el medio ambiente a sí mismo. Entonces la tecnología, como fase moderna de la técnica, es también un mundo que los humanos han adaptado para vivir en él, y ella —lo sabemos hoy más que nunca— reelabora lo real e introduce nuevas maneras de construir y adquirir conocimiento, pero también ofrece otras formas de relacionarse con el otro. Por eso la bioética tiene hoy un lugar preponderante, ya que formula una pregunta que antes no estaba tan clara: ¿cómo hacer que colabore el desarrollo científico con la responsabilidad moral? Esta pregunta es importante porque habitamos en el mundo artificial tecnológico y además vivimos de él. La tecnología le ha permitido a la especie alcanzar grandes logros, pero también le ha generado enormes problemas.

De modo que hoy la reflexión sobre todas estas problemáticas es un imperativo.

Dicho de otra manera, el uso de la tecnología impele una reflexión bioética que comprende todos los campos, incluido el artístico. De hecho, hoy, cuando el mundo enfrenta una pandemia, quedan al descubierto las limitaciones tecnoeducativas, y las restringidas acciones estatales que han dejado un quiebre histórico

y que hacen aflorar la enorme desigualdad social en plena crisis pública. Desde otro punto de vista, la pregunta por lo humano aparece en esa necesidad de armonizar las condiciones que hombres y mujeres crean para tener bienestar, y los efectos que esta búsqueda tiene en la naturaleza y el planeta. Lo humano es, a su vez, una pregunta por las relaciones entre los seres humanos, pero también entre los humanos y la naturaleza. En tal sentido, la humanidad no está en la configuración de formas mal llamadas otrora «civilizadas» o «desarrolladas», sino en la posibilidad de habitar el planeta en armonía.

El arte y la literatura no escapan a estas reflexiones y, de hecho, son amplios los casos en los cuales los artistas han tomado actitudes en favor o en contra de estas discusiones; o bien han generado sonadas polémicas por las maneras de proceder. Los fuertes comentarios de escritores como Fernando Vallejo no dejan de resonar en Colombia, e incluso las alusiones políticas y neoliberales del eximio Premio Nobel Vargas Llosa resiente el amor que a muchos lectores les suscita su obra. Por su parte, en el mundo del arte se encuentran casos en los cuales se pasa de un extremo a otro de la discusión. El arte transgénico, por ejemplo, generó en su momento una polémica que, en algunos casos, llegó a los estrados jurídicos.

Algunos artistas como Orlan —incomprendida por algunos y atacada por otros— se exhibe a través de distintos medios, en algunos casos para generar conciencia social y en otros para promocionar su obra. Mientras que otros artistas —anónimos y desconocidos para las esferas públicas del arte— renuncian a producir, dadas sus convicciones ético-artísticas, toda vez que el arte contamine al producir cosas bellas, genere basura al buscar un ideal y «destruya lo útil para crear algo inútil o, por lo menos, disfuncionalizado. Hay quienes, como Rosemberg Sandoval, apelan a un arte que, de haber nacido en los últimos años, se habría llamado «ecológico», gracias al uso de materiales reciclables y de acciones que buscan impugnar a los espectadores indiferentes a la realidad social en la que están sumergidos.

Este libro aborda algunas de estas problemáticas. Más que dar una respuesta, abre algunas reflexiones, desde una perspectiva filosófica, sobre lo que implican las humanidades, la literatura y el arte en la actualidad. Quedan, por supuesto, muchos puntos que podríamos llamar de inflexión, en el que una línea parece separar la forma cóncava de la convexa. De ahí también que cada parte del libro se abra con una imagen y un texto poético que buscan activar otras formas de comprender aquello que la razón es incapaz de intuir. No se trata de una limitación que se pueda imputar al lector o al modo de exposición de las ideas del texto, es un juego que el autor busca instaurar en el diálogo virtual que crea con quien lee sus páginas: un guiño que, por demás, sintetiza una idea de Gadamer acerca del arte como juego: «El juego aparece como el automovimiento que no tiende a un final o una meta, sino al movimiento en cuanto movimiento, que indica, por así decirlo, un fenómeno de exceso, de la autorrepresentación del ser viviente» (Gadamer, 1998, p. 67). Esto no implica que se quiera sacar al lector de una textura (la del texto) racional (la lectura), sino que busca armonizar; esto significa, como señala el filósofo alemán, que el juego en sí mismo incluye a la razón y, en ella, tanto como en las palabras, tiene lugar el encuentro: el jugar siempre es un «jugar con»".

Al examinar la tabla de contenido se puede observar que en la primera parte se busca comprender las dimensiones de aquello que llamamos humanidades, y por eso el signo, la estética, el lenguaje y el arte parecen los punteros que atraviesan cada uno de los capítulos. En la segunda parte hay un juego que vincula lenguaje, arte, tecnología y ética; de modo que lo que en la primera parte se llamaba *convencional* aquí se entiende como *aquello que hace parte de la tradición*. Quizá en este juego de contrapunto radique el título, pues *Quebrar el tiempo* implica también romper con la tradición o asumirla de forma fragmentaria, ir y venir en el tiempo para observar la condición de aquello que somos o que devenimos en el tiempo.

Es posible que al final queden más zonas oscuras que no se pueden aclarar en este momento histórico que vivimos, pero esto hace

parte del ejercicio permanente del pensamiento. En esto los filósofos han sido los mejores maestros, pues más que responder interrogantes, abren preguntas. Quizá esto significan las palabras de Bachelard al hablar de la fenomenología del lenguaje, pues al amar y al crear un movimiento en las palabras que se dicen, se crea también una conciencia de aquello que hablamos.

O bien puede suceder que al final, solo al final, queden las palabras y las imágenes ondeando en el mar oleoso de los interrogantes, de esas preguntas que somos todos los días, minuto a mi-nu-to.

Leticia, Jardín, Medellín

Primera parte

EL TIEMPO INSTITUIDO: HUMANISMO, ESTÉTICA Y LENGUAJE

Los umbrales de la voz

De la serie *Los umbrales de la voz*. Carolina Muñoz Valencia. 2019.
Fotografía digital. 70 x 100 cm.
Colección de la artista.

Su rostro de medusa imploraba por la forma de nombrar la ausencia. Luchaba contra las palabras que se detenían en su garganta, batallaba con las sombras que se enredaban en su cabeza como una higuera nocturna. No supo silenciarse y la noche reclamó las palabras que un día fueron suyas.

Capítulo 1

Gombrich y el problema de la convención

Por una historia de la mirada[1]

> *Me dijo que antes de esa tarde lluviosa en que lo volteó el azulejo, él había sido lo que son todos los cristianos: un ciego, un sordo, un abombado, un desmemoriado. (Traté de recordarle su percepción exacta del tiempo, su memoria de nombres propios; no me hizo caso.) Diecinueve años había vivido como quien sueña: miraba sin ver, oía sin oír, se olvidaba de todo, de casi todo.*
>
> Jorge Luis Borges

> *Si siempre estuviera mirando lo que pasa en este salón, no podría vivir.*
>
> E. Gombrich

Funes el memorioso, personaje de Borges, podía recordar los sueños y entresueños, y era capaz de reconstruir un día con minucioso detalle, aunque para esto tuviera que emplear otro día entero. Funes recuerda hasta el más mínimo detalle, y aunque Gombrich —teniendo una excelente memoria— es capaz de recordar pequeños aspectos de una obra de arte, el historiador vienés está en desventaja, a no dudar, frente al personaje ficticio. Cuenta Guy Sorman (1991) la sorpresa que le produjo el hecho de que uno de los historiadores de arte más reconocido del mundo no tuviera en su casa obras de arte.

Entonces, ¿cómo escribe Gombrich sobre la historia de las imágenes? Como él mismo lo señala en su celebérrimo libro *Historia del arte*, no habla, por lo menos en este texto, de obras que no haya visto. El pasaje específico dice lo siguiente: «En la duda, he preferido referirme siempre a una obra conocida por mí en su original que no a la que solo conociera por fotografías» (Gombrich, 2007, p. 8). Y es que Gombrich mismo reconoce poseer una muy buena memoria, como

[1] Amplío y desarrollo en este capítulo una idea que expuse, en una versión preliminar, en el libro Introducción a la historia del arte colombiano. Estudios de interpretación, publicado por el Fondo Editorial ITM (2014).

lo expresa en su entrevista con Didier Eribon (1993). Hay que aclarar que la memoria de Gombrich le permite describir una obra de arte y redescubrir detalles en ella: le permite pensar. No sucede esto, como refiere el narrador del relato, con Funes. Dice que si bien este es capaz de recordar todo cuanto ve, es incapaz de pensar. Según el mismo narrador: «Pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer» (Borges, 1982, p. 121). El mundo de Funes estaba abarrotado por los detalles, casi inmediatos, del mundo empírico.

De modo que, así las cosas, Gombrich lleva ventaja sobre el particular personaje de Borges. Él reconstruye situaciones desde la lógica misma en que ellas se presentan, y más que generalizar, lo que busca es particularizar. Cada artista se ve enfrentado a unas situaciones que lo obligan a proceder de una manera y no de otra. El mundo se configura no tanto por lo que de él hacen las experiencias perceptuales, sino por la convención que se instaura. Esta es, sin duda, una de las ideas que atraviesa el pensamiento de Gombrich.

El nombre completo del historiador es Sir Ernst Hans Josef Gombrich (1909-2001). Su libro *Historia del arte* le dio fama internacional, pero cuenta con otros trabajos de gran valor y con proyectos en campos disciplinares como el de la psicología de la imagen y la filosofía. En las conferencias que dictó nunca perdió la oportunidad para mostrar —y demostrar— su lucha contra todo relativismo, así como su distancia conceptual respecto de los planteamientos hegelianos de la historia y del arte. Se puede decir que es, sin lugar a duda, uno de los más grandes intelectuales del arte del siglo XX, esto es, uno de los pilares de la cultura.

Gombrich nació en Viena, Austria, en el seno de una familia acomodada. Su madre era pianista y su padre abogado. A pesar de haber sido agnóstico, se calificaba a sí mismo como judío austríaco, a la vez que un ciudadano del mundo. Cuando los nazis tomaron el poder en 1933, Gombrich se trasladó a Inglaterra, donde poco tiempo después de su llegada tomó el puesto de asistente de investigación en el Warburg Institute. Durante algún tiempo trabajó como radioescucha de emisoras alemanas para la BBC, traduciendo

las conversaciones al inglés. Él le anunciaría a Wiston Churchill la muerte de Hitler. Durante este tiempo vivió diversas situaciones y anécdotas, como la ocurrida cuando hacía una revisión de un texto de Karl Popper:

> Un día, le telegrafié, pues había llegado a ser evidente que el libro había terminado por sobrepasar un tomo, Routledge quería dividirlo en dos. Por lo tanto, le envié un telegrama desde el correo local: *'Routledge sugiere una división después del capítulo 10'. Una hora más tarde me llamaron al correo para que explicara lo que significaba división. ¡Sin duda la censura había encontrado sospechosa esta palabra! Se creía que podría tratarse de una división militar* (Gombrich, 1993, p. 128).

Aquellos días estuvieron marcados por sus vínculos con el epistemólogo y filósofo —también de origen austríaco— Karl Popper. Sostuvieron una larga amistad que este último no dudó en reconocer en su autobiografía, en la cual afirma que Gombrich fue uno de los que más aprendió en sus primeros años en Inglaterra (Popper, 1994, p. 170). Gombrich dejó, después de su muerte ocurrida el 5 de noviembre de 2001 en Londres, un legado cultural inigualable, legado que comprende una mirada sobre las imágenes, su producción, la historia del arte y la cultura, entre otros. Reconoció no tener un método de investigación, lo cual no le impide asumirse como investigador de la historia del arte, a la que aporta una nueva e ingeniosa visión que le ha valido el título de convencionalista.

Lo que intentamos aquí no es tanto apoyar o defender esta idea, como hacer un rastreo del problema de la convención, el cual se convierte en un problema para las ciencias humanas, para la historia del arte y en un problema en la comprensión de la obra artística y de la realidad misma. En este intento —o «ensayar» como diría Montaigne— es importante aludir a la experiencia vital del ser humano, ya que es en ella en donde se ancla el desarrollo del conocimiento. La fuente de este último se encuentra en lo que el hombre realiza, en la técnica que emplea y en las artes. Así, se puede afirmar que tanto la ciencia como el arte han avanzado en estrecha relación con el progreso social: la primera desde la elaboración y

sistematización teórica; el segundo desde las visiones que brinda de la realidad natural y sociocultural.

La pregunta por la realidad natural, social o cultural es una pregunta por el sentido de las cosas, lo que conduce, de contera, al gran interrogante por la existencia del hombre. Este no se conforma con saber acerca de lo que existe, en vez de eso, intenta, a través de la ciencia, las técnicas y las artes, explicar por qué las cosas están ahí. De este modo, el hombre se hace un lugar en el mundo, a la vez que va construyendo sociedad y cultura. Puesto que «todo preguntar es un buscar» (Heidegger, 1962, p. 14), la dirección del buscar la determina lo buscado. Aquí se instaura la investigación, y todo lo que deviene con ella. Y no importa si la investigación es científica o no, la indagación responde a un buscar, cuya razón es dar sentido a la vida del ser humano, esto es, posibilitar el conocimiento.

El conocimiento, por tanto, es un conjunto de creencias, convicciones y nociones que se comunican a través del lenguaje; es así como se refiere tanto a lo que el hombre sabe, como a sus posibilidades de saber, determinando su conducta en un ambiente particular.

Ladrón de Guevara (1990) afirma que «el conocimiento de una persona está constituido por un modo más o menos organizado de concebir el mundo y de dotarlo de ciertas características que resultan de la experiencia personal del sujeto» (p. 16). Dicha organización modifica la realidad, a su vez que esta determina a aquella. Frente a ello, Gombrich se inscribe en una tradición racionalista (algo que él reconoce abiertamente), lo cual le permite plantear, respecto del papel del historiador, unos rasgos particulares que lo distancian del científico. El historiador, según su postura, no predice nada, pero esto no implica que el historiador de arte, por ejemplo, se deba dejar llevar por la pura expresión y emoción. En este sentido, está convencido de que el historiador de arte puede —y debe— hacer un trabajo racional: «Lo que aquí entiendo por racionalidad es simplemente que todo enunciado que se proponga debe tener un sentido al que también se lo puede expresar bajo

una forma diferente, en una lengua diferente» (Gombrich, 1993, p. 188). De ahí que Gombrich niegue todo interés por la estética o la crítica, ya que según él muchos de sus representantes no escriben sino sus propias emociones.

De acuerdo con lo precedente, el historiador, igual que el científico, se enfrenta a la descripción, explicación e interpretación de la realidad. Ahora bien, sobre esta vale la pena esbozar algunas ideas que más adelante serán útiles a la hora de pensar el conocimiento general y la fuente de metáfora según el pensador británico.

Se puede hablar de dos tipos de realidades, una mayormente dependiente del lenguaje que la otra. La primera es la realidad que algunos teóricos denominan empírica; la segunda, la realidad social (Searle, 1997). A la primera corresponden los hechos objetivos, es decir, aquellos no sujetos a las preferencias personales, las valoraciones o actitudes morales o éticas y que, por tanto, son independiente de cualquier voluntad humana (piénsese, por ejemplo, en una montaña, una piedra o un árbol). A la segunda atañen los hechos institucionales que son, además, hechos metafísicos; esto último porque aparecen como invisibles e ingrávidos a la percepción.

Un hecho institucional, entonces, es un hecho que solo existe porque hay un acuerdo humano como en el caso del dinero, el matrimonio, los gobiernos y la propiedad privada. Este tipo de hechos requieren la institución del lenguaje. Aún más importante que esto es la categoría de función, concepto que, además, es fundamental en varias de las obras de Gombrich. En términos epistemológicos, la función se diferencia de las causas por cuanto es relativa al observador, es decir, se caracteriza por su grado de intencionalidad. La función es asignada de acuerdo con el interés del usuario u observador (Searle, 1997; Cardona, 2005, p. 45), independientemente de si se trata de objetos del mundo empírico o institucional.

Así, se puede distinguir entre función agentiva y función no agentiva. La primera se impone a ciertos objetos con propósitos prácticos, como en el caso de los objetos técnicos; la segunda es asignada a objetos o procesos de la realidad empírica con el fin de

brindar una explicación teórica de la misma, por ejemplo, el funcionamiento del corazón: su objetivo es bombear sangre, función asignada por el científico para explicar el funcionamiento de dicho órgano. Se puede hablar, también, de la función causal, como en el caso del muro de frontera. También está la función simbólica, para el caso del problema limítrofe en las fronteras entre naciones. En esto consiste la convencionalidad y la construcción de códigos a través de la relación entre signos y las reglas que los definen.

La convención, y esto si se revisa cualquier diccionario, está relacionada con el ajuste o concierto de un grupo de personas frente a algún aspecto. En este sentido, la convención se estatuye como norma y deriva de una práctica humana y social cuyo origen es el convenio colectivo que asume el estatus de costumbre. En consecuencia, la convención está estrechamente relacionada con la cultura, por cuanto esta se puede entender como un conjunto de concepciones e ideas que arman grupo (López, 1995), y que al hacerlo configuran una realidad estructurada y estructurante que levanta y reactúa lo biológico hasta que aflora lo humano (París, 2000).

En la obra de Gombrich se puede rastrear el concepto de convención y vincularlo con lo que en diversos textos él llama cultura por un lado, y ciencias humanas, por otro. Igualmente, si se revisa con detenimiento, el concepto mismo se vincula con el otro de técnica y de conocimiento general. Para el caso del primero, cuando el autor hace referencia a los desarrollos técnicos y a la percepción en el proceso mismo de la historia del arte; en el caso del segundo, cuando el autor habla de un conocimiento general que no es, realmente, general, y que se aúna, mejor, a lo que él mismo denomina fuente de metáfora.

Es importante, en este punto, hacer algunas referencias a este asunto teórico.

El problema de la convención es abordado por distintas áreas de conocimiento, como la lingüística y la semiótica a principios del siglo xx. Fue el lingüista Ferdinand De Saussure quien habló de arbitrariedad refiriéndose a la relación entre significante y significado

en el signo lingüístico, vínculo que es, según él, producto de un acuerdo social. Posteriormente Hjemlev (1974), al aludir al mismo concepto, habla de convencionalidad en vez de arbitrariedad, con lo cual da un matiz más fuerte a la construcción social del signo. Esta idea es retomada por la semiótica, y así se introducen una serie de problemas frente a la obra de arte y a otros fenómenos sociales que intentan explicarse desde el análisis semiótico.

Así, para Umberto Eco, que además cita a Gombrich en varios de sus trabajos, solo puede existir un signo cuando «un grupo humano decide usar una cosa como vehículo de cualquier otra» (Eco, 2005, p. 36). Todo esto tiene que ver, en buena medida, con los planteamientos del historiador, sus posturas teóricas se dieron a conocer en plena revolución lingüística (por lo menos la segunda) y algunas de sus obras salieron a la luz cuando la semiótica se empezaba a desplegar hacia otros campos como la teoría del arte. De ahí que, en este contexto, los planteamientos del historiador acerca del arte supongan también una reflexión sobre el lenguaje y algunos aspectos técnicos inherentes a los avances científicos de la época. De hecho, para Gombrich el arte está estrechamente relacionado con la idea de desarrollo técnico. De hecho, prefiere, aunque haya criticado esta idea en Hegel, hablar de progreso técnico que de mentalidad. De este modo, la caricatura entraría en lo primero y no en lo segundo.

Podría decirse, entonces, que la misma idea de arte es convencional. Gombrich (1993) es explícito al respecto y dice que hay dos sentidos de la palabra: de un lado, el que se refiere al proceso de creación de la imagen, por lo cual la historia del arte es la historia de la producción de imágenes. De otro, el que alude a aquellas obras consideradas supremas por su grado de realización, y en este sentido la historia del arte es la «historia de la creación de obras bellas».

Pero la convención se debe, en buena medida, a que «somos nosotros quienes creamos las definiciones y porque no hay nada que sea la esencia del arte: podemos decidir lo que queremos llamar 'arte' o no» (Gombrich, 1993, p. 72). Así, una actividad puede

denominarse artística cuando llega a ser un fin en sí misma, con lo cual su realización, en cuanto tal, se hace más importante que la función que le es propia desde su origen. Este es el caso, por ejemplo, de aquellas obras medievales cuya función se impone a las características artísticas. También el de la arquitectura, pues la mayoría de las construcciones se realizan con un fin determinado.

Lo mismo sucede con la escultura y la pintura, por lo que Gombrich insiste en la comprensión del contexto de producción, ya que si se conocen los fines a que sirvió una obra en sus orígenes, se puede comprender mejor la historia del arte. Las funciones (agentivas en este caso) asignadas a un objeto (las pirámides, por ejemplo) «se pierden» en el tiempo para adquirir una función simbólica menos relacionada con la forma como opera un determinado objeto dentro de la sociedad, que de su estatus cultural dentro de esta. De ahí, también, que sea difícil para la actividad del crítico, pues se trata, en suma, de un acto de fe. ¿Se puede decir que Miguel Ángel es mejor que Dalí? En verdad se puede hacer, pero no hay forma de comprobarlo (Gombrich, 1993, p. 183). También es válido señalar que el arte antiguo es muy bueno, pero no demostrar que Leonardo Da Vinci es mejor.

Ya en una de sus primeras obras Gombrich (2007) lo demostraba:

> No sabemos cómo empezó el arte, del mismo modo que ignoramos cuál fue el comienzo del lenguaje. Si tomamos la palabra arte para significar actividades como construir templos y casas, realizar pinturas y esculturas o trazar esquemas, no existe pueblo alguno en el globo que carezca de arte. Si, por otra parte, entendemos por arte una especie de lujosa belleza, algo que puede gozarse en los museos y en las exposiciones, o determinada cosa especial que sirva como preciada decoración en la sala de mayor realce, tendremos que advertir entonces que este empleo de la palabra corresponde a una evolución muy reciente y que muchos de los mayores arquitectos, pintores y escultores del pasado jamás pensaron en ella (p. 39).

Esto pone de relieve la relación entre belleza y función, y explica por qué, además, el historiador prefiere hablar de producción de

imágenes y de lógica de las situaciones. Para él, la diferencia entre los pueblos a los que se llama primitivos y las sociedades actuales radica principalmente en que ellos están más cerca «al estado del cual emergió un día la humanidad» (Gombrich, 2007, p. 39), pero no se puede negar que a pesar de los grandes desarrollos técnicos todavía «continuamos siendo salvajes bajo otros aspectos» (Gombrich, 1993, p. 49).

Hay que señalar, además, que las ideas de progreso y riesgo en Gombrich están ligadas, a su vez, a un juicio de arte bueno y arte malo, según lo cual en la contemporaneidad hay más arte malo que en la antigüedad. Así, el progreso está relacionado con el desarrollo tecnológico. La técnica contribuye a una mejor forma de representación de la imagen, pero al mismo tiempo hace posible la multiplicación del riesgo, es decir que, a mayor desarrollo tecnológico, hay mayores posibilidades de equivocarse en las decisiones, así como en el empleo mismo de la técnica.

Este es el caso de da Vinci, quien gustaba de hacer experimentos en el desarrollo de sus obras, tales como emplear nuevas técnicas y formas de hacer sus pinturas. El desarrollo técnico es de suma importancia, pues permite entender distintos proyectos en los que se implican los artistas. Así, el interés de crear una imagen convincente —algo que Gombrich denomina «el principio del testigo ocular»— introduce la ilusión, para lo cual se deben emplear técnicas como el escorzo que conduzcan al desarrollo de la perspectiva (Gombrich, 1993, p. 81).

El medio ofrece una mayor complejidad, de ahí que en la antigüedad unos medios simples representaban un riesgo menor de ser mal artista. Por eso Gombrich (1993) afirma que «hay a la vez un progreso y una decadencia. Hay más arte malo hoy del que había en el antiguo Egipto» (p. 92). En este sentido, el historiador se atiene a la tradición y sus convenciones conservadoras. Él no comprende el arte contemporáneo porque no le interesa comprenderlo, porque se sale de una reflexión progresiva del arte.

Su *Historia del arte* (2007) es el mejor ejemplo de esto.

Después de leer el texto, queda la sensación de una progresión, si bien diferente a la planteada por Hegel, en función del desarrollo técnico y del afinamiento de la percepción visual del artista y los espectadores. Es común encontrar en el texto afirmaciones como: «Puede decirse que [Constable, un pintor inglés] prosiguió el camino del arte donde Gainsborough lo había dejado» (Gombrich, 2007, p. 495).

Lo anterior tiene implicaciones para la historia de la producción de imágenes. El artista debe aprender a elaborar un cuadro bello, para lo cual necesita conocer la técnica como legado de la historia, de la cultura y de la tradición. Así, muchas obras pictóricas no se hubieran podido pintar de no poseerse la técnica adecuada. La fidelidad de la representación de las lágrimas, por ejemplo, no hubiera sido posible sin el descubrimiento del óleo. Pero tanto la función primera de la imagen, así como el desarrollo tecnológico, interactúa con otros aspectos, tales como el contexto sociocultural. De este modo, lo que Gombrich llama la ecología de la imagen permite atender a las razones por las cuales se producen las imágenes, así como a las maneras de hacerlas e implicaría, por otro lado, la comprensión de los medios y las formas a través de las cuales las percibimos y las analizamos.

La percepción de la imagen responde a lo que nuestros sentidos hacen con la realidad, pero la deconstrucción del ícono implica algo más que ver.[2] El percibir parece brindar una imagen empírica e inmediata de la realidad, sin embargo, esta se encuentra mediatizada por las convenciones sociales. Esta es la razón por la cual la ruptura de los impresionistas tendría que comprenderse desde los fenómenos sociales, culturales y técnicos del momento (piénsese en la fotografía), y no con otra manera de percibir la realidad. Se trata, más que de un proceso de desarrollo de la percepción

[2] Percibir es un proceso propio de la experiencia perceptual, es un aspecto fisiológico. Ver, por su parte, se relaciona con la función del ojo, al tiempo que con las distintas implicaciones culturales que tiene la sociedad sobre la mirada. Finalmente, observar es un proceso de mayor detenimiento en el detalle, el acto mismo de fijarse en el objeto y descubrir relaciones, significados o sentidos particulares.

(aunque hay una nueva manera de observar la naturaleza), de una «nueva» forma de interpretación de la realidad, interpretación que ya está mediada por el raciocinio humano: «ningún artista puede rechazar todas las reglas y todas las convenciones y simplemente pintar «lo que ve» (Gombrich, 1993, p. 96).

El artista reconoce un conjunto de reglas y convenciones, unas formas de representación —una tradición si se quiere— para desplegar su fuerza creativa. Gombrich reconoce, entonces, una teoría tradicional «según la cual la visión depende del conocimiento; la idea de que en toda representación hay un elemento de conocimiento» (Gombrich, 1993, p. 96). En concordancia con estas ideas, se puede afirmar que el cuadro es una proposición que se contrasta al mirarlo. De ahí que el teórico de la imagen se pregunte, respecto a la fotografía, qué es lo que esta transcribe. Según él, ni la cámara ni el artista transcriben lo que ven. El artista está atado al registro de tonos que su medio le proporciona.[3]

El Gombrich teórico se pregunta por aquello que sucede cuando un pintor *pinta*.

La conclusión a la que llega es que el artista no puede copiar las cosas, tan solo puede sugerirlas. De esto se desprende una idea importante para los intereses de nuestra reflexión. Si, tal como dice el autor, nos acostumbramos a las sugestiones del artista, por lo cual nos adaptamos a la notación que este nos presenta, lo que se da, en consecuencia, es un proceso de convención en doble vía, de la sociedad al artista y del artista a la sociedad. Pero esto no ocurre solo con la pintura, sino con muchos otros aspectos sociales, como la televisión. Como se dijo, los niveles de expectativa crecen a medida que hay nuevos desarrollos técnicos que permiten un engaño perceptual más eficaz.

Gombrich (1979) habla de colocación mental para referirse a que «toda cultura y toda comunicación depende de la interacción entre expectativa e interacción, de las ondas de cumplimiento,

[3] Para ampliar esta idea puede verse su texto «Desde la luz a la pintura», en *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica* (Gombrich, 1979).

de decepción, de conjeturas correctas y de gestos equivocados que constituyen la vida de cada día» (p. 65). De ahí que la ilusión se gaste cuando se cumple la expectativa, haciendo que esta última aumente. Esta idea estaría, a pesar de Gombrich, a favor del arte contemporáneo, ya que más que de un problema visual se trata de un problema de pensamiento, en cuyo caso la expectativa pasa de la percepción de objetos sensibles a procesos de razonamiento, y del juicio sobre un objeto de conocimiento al juicio sobre otro acto de pensamiento hecho obra de arte.

Esto ocurre en todas las técnicas gráficas, puesto que ellas operan con una notación convencional (Gombrich, 1979, p. 48); de esta manera, aprendemos nuevas notaciones y extendemos el registro de nuestra conciencia visual. De modo que el pintor no aprehende realmente la naturaleza y sus leyes —ni siquiera el artista impresionista—, en vez de ello, capta su reacción de espectador frente al mundo físico. De esto se concluye que el problema del artista es psicológico, ya que se centra en los efectos y no en las causas de las operaciones sobre la realidad. Esto, sin embargo, es discutible desde el punto de vista de Peirce, para quien el problema es lógico y no psicológico. En tal sentido, los signos operan como entidades de mediación de la realidad, no en su carácter psicologizante (como se pensaba en el siglo XIX), sino en su aspecto fenomenológico.

Gombrich demuestra con variados ejemplos cómo antes de la fotografía los artistas representaban imágenes de los objetos tal como ellos creían que los objetos eran, es decir, sus representaciones estaban prescritas por sus concepciones: dependían de la elección de un esquema que se adaptara a la función de servir como retrato. Según el autor, el artista clasifica la mancha, por ejemplo, en algún esquema familiar que «representa la primera aproximada y ancha categoría que se estrecha gradualmente hasta encajar con la forma que debe reproducir» (Gombrich, 1979, p. 76).

Su conclusión es contundente: el artista tiende, no a pintar lo que ve, sino a ver lo que pinta.

Un argumento más en favor de la convención es el principio de constancia. Esta se refiere a una relativa insensibilidad a las variantes relaciones del mundo que habita el sujeto y por lo cual tanto la forma como el color aparecen relativamente constantes. Sin esta estabilidad no se podrían identificar los objetos ni tampoco discernir entre uno y otro. De igual manera, sería difícil pensar en cualquier tipo de arte, ya que el artista capta un momento, aunque ese momento sea tan fugaz como los captados por Monet.[4] En este orden de ideas, el problema se ubica en lo psicológico (algo que puede ser discutido desde el punto de vista semiótico), pues «todo arte se origina en la mente humana, en nuestras reacciones frente al mundo más que en el mundo mismo, y precisamente porque todo arte es 'conceptual', todas las representaciones se reconocen por su estilo» (Gombrich, 1979, p. 89).

Lo dicho hasta aquí confirma que Gombrich, aun estando a favor de la convencionalidad, no está de acuerdo con las posturas generalizadoras. A cambio, él propone para la historia del arte una mirada que se centra en las particularidades. Esto se hace patente sobre todo en los textos en que arremete contra Hegel, y muy especialmente en el que hace una fuerte crítica a Hauser. De este dice que:

> Lo que se propone describir a lo largo de su texto no es tanto la historia del arte o de los artistas, cuanto la historia social del mundo occidental tal como la ve reflejada en los modos y tendencias cambiantes de la expresión artística: visual, literaria o cinematográfica (Gombrich, 1998, p. 369).

De igual manera, hace una fuerte crítica a Nelson Goodman, quien, según él, cae en un convencionalismo absoluto, y no acepta, por ejemplo, ningún grado de semejanza entre el objeto y una imagen suya, es decir, trata de reducir todo a un convencionalismo lingüístico que no da cabida a la semejanza:

[4] Deleuze (1994), desde una perspectiva más fenomenológica, dice que lo que capta el artista es un instante, un afecto y un percepto, y lo plasma de forma duradera. Siguiendo a Peirce, podría decirse algo similar: lo que capta el artista es el percepto o construcción perceptiva, es decir, «la descripción que el intelecto hace de una evidencia de los sentidos» (CP 2.141).

> Goodman y quienes lo siguen quieren convencernos de que ninguna imagen de caballo puede asemejarse verdaderamente a un caballo y que solo reconocemos el caballo porque nos lo ha enseñado la convención. Es una doctrina extraña, pues incluso los animales reconocen a veces las imágenes (Gombrich, 1993, p. 116).

Ahora bien, esta crítica que el director del Warburg Institute le hace Goodman es válida en el orden de la configuración del objeto empírico, no así en el orden de la construcción de una historia del arte. De ahí que las designaciones de manierismo o barroco, verbigracia, sean tan arbitrarias, es decir, sean categorías proyectadas por los hombres sobre el «flujo continuo de la historia» (Gombrich, 1993, p. 145). Según esto Gombrich —por lo menos en los términos de los grados de apropiación de la realidad institucional— acepta cierta motivación semiótica entre el signo y su objeto, algo que se puede rastrear a lo largo de su libro *Historia del arte*.

Si bien reconoce estas gradaciones en la iconicidad —analogía y semejanza— entre un objeto y su imagen, no cree que se aprenda a generalizar (ni en el pensamiento ni en el nivel perceptivo), antes bien, piensa que hay «una falacia en la idea de que la realidad contiene rasgos tales como son las montañas y que, mirando a una montaña tras otra, aprendemos poco a poco a generalizar y a formar la idea abstracta de montañosidad».

No se va de lo general a lo particular, esto es, no se conocen las leyes de funcionamiento, ni siquiera las funciones, y luego se las aplica al mundo. Lo que un sujeto cognoscente hace es configurar el mundo desde sus experiencias particulares, aunque esas experiencias lo enfrenten a hechos metafísicos construidos gracias al lenguaje. Lo que se encuentra el sujeto es lo inmediato, ya que «aprendemos a particularizar, a articular, a hacer distinciones donde antes no teníamos más que una masa indiferenciada» (Gombrich, 1979, p. 99). Con esto, según el autor, se combate la idea de que la creación de un símbolo o imagen es una proeza de la abstracción, ellas no se producirían si no reaccionáramos ante imágenes mínimas. Esto es coherente con la lógica de la situación.

La lógica de la situación es una regla metodológica —en el orden de lo epistemológico— que Gombrich toma de su amigo Karl Popper y que se refiere a la posibilidad de conocer o reconstruir una situación, así mismo como a la manera en que una persona ha podido reaccionar a tal situación. Dicho de otra manera, se trata de una metodología que permite «abordar las situaciones históricas cuando puede decirse que había diferentes posibilidades y que las personas obraron en su propio interés» (Gombrich, 1993, p. 186).

Esto significa que la situación cambia por nuestra intervención. El autor plantea el ejemplo de la compra de una casa: si quiero comprar una casa en determinado lugar deseo hacerlo por el menor precio, pero el hecho de decirle al agente inmobiliario que quiero comprar la casa hace aumentar su precio. Para la historia del arte «esto significa, una vez más, que el artista aborda ciertas posibilidades» y no otras. Gombrich cita el siguiente ejemplo:

> Si a Leonardo da Vinci se le pidió pintar *La cena* en el refectorio, podemos imaginar que quiso reflejar la manera como se sentaban los monjes para que se viera *La cena*, ahí sobre el muro, como una extensión de la sala (Gombrich, 1993, p. 86).

Ahora bien, se pueden aventurar la hipótesis sobre lo que quería hacer el artista, sin embargo, jamás se podrá tener una certeza absoluta de tal cosa. Esto es coherente con una posición de resistencia frente a todo relativismo, pero también frente a todo absolutismo.

Un caso que analiza en *Arte e ilusión* (1979) es el de Constable, artista que quería pintar sin preconcepciones, esto es, hacer del arte una verdadera ciencia. Allí la mímesis —la perfecta imitación— se cruza con otros elementos que le dan pie a Sir Gombrich para hablar de fracaso. Hay (y esto entra en lo que denomina lógica de la situación) un cambio de actitud frente a la obra de arte y respecto de la realidad misma a partir de la aparición de la fotografía.

La lógica de la situación estaría, según lo dicho, del lado de la particularización y no de la generalización. La reacción del sujeto frente a unas unidades mínimas correspondería, en la constitución de la imagen, a la denotación. Pérez Carreño, siguiendo a

Barthes (1986), hace la distinción entre componente icónico y componente estilístico de la imagen: «El primero denota objetos o grupos de objetos del mundo visual, el segundo connota contenidos abstractos o conceptos» (Pérez, 1988, p. 24).

De acuerdo con esto, la denotación en la imagen no aparece codificada, mientras que la connotación sí. En este sentido, lo que se encuentra respecto a la imagen en la construcción de conocimiento del mundo o sobre él, es lo inmediato, el conjunto de rasgos particulares que le permitirán al sujeto comprender los aspectos mínimos de la realidad natural. Solo cuando el individuo identifica los signos y sus reglas de funcionamiento —es decir, el código— podrá comprender procesos de significación más amplios y generales.

Un ejemplo de esto es la lengua. El sujeto tendrá que conocer tanto los elementos que la componen como la manera en que dichos elementos funcionan. De ahí que su manejo, aunque a veces se creyera lo contrario, sea tan complejo. Igual sucede con el código matemático: es necesario reconocer los elementos primarios y aprender los modos de funcionamiento. Un último ejemplo: el juego del ajedrez, como cualquier juego, requiere el dominio de un código particular sin el cual no se podría jugar.

Si bien Pérez Carreño arremete una fuerte crítica contra Gombrich, según ella por su convencionalismo excesivo, habría que reconocer que la postura de este último supera en mucho el relativismo que pretende la configuración de la realidad bien desde un espíritu abstracto o bien desde el ojo subjetivo que detenta un saber único e ilimitado.

Aquí resulta de vital interés la idea de Popper según la cual la estructura lógica y la explicación utilizada por el científico, el historiador o el hombre de la calle, se diferencian en la dirección del interés o en la pregunta que se formula, más no en la estructura lógica en sí. En este sentido, lo que importa para Gombrich (1998) es tratar de percibir cuál es la particularidad, y esto se logra desde una lógica de la situación. De acuerdo con lo anterior, son las intencionalidades las que permitirían pensar una historia del arte en

la que se puede aplicar la metodología de la lógica de las situaciones, ya que se trata de comprender el funcionamiento, arbitrario y convencional, de ciertas decisiones tomadas o no por el artista, que se articulan con unas condiciones socioculturales, políticas y económicas, pero sobre todo técnicas a las cuales se enfrenta el artista.

Con lo dicho hasta el momento, para Gombrich (1998) el estudio del arte se puede hacer de manera racional, lo que implica pensar la historia del arte dentro de las ciencias humanas.

En este sentido, su idea concuerda con los planteamientos de Edward Said (2006), según el cual el núcleo central del humanismo «consiste en la idea secular de que el mundo histórico es obra de los hombres y las mujeres, y no de Dios, y que se puede comprender de forma racional» (p. 31) ya que se puede conocer únicamente lo que se hace. De ahí que sea insostenible una historia social del arte que no estudie el arte de los artistas y sus obras de forma particular, según el contexto de creación y la situación en la cual se implica el artista para tomar decisiones. Esto tiene implicaciones para las universidades (donde, según Said, las humanidades han perdido preponderancia), e impacta los planes de estudio.

Para Gombrich toda investigación en humanidades ha de tener como impulso las fuerzas vivas de la cultura. Así, artistas como Rafael son objeto de un estudio artístico-histórico y también centros de atracción y repulsión. En Rafael no solo está presente el nombre sinónimo de beldad y gracia, sino, además, la relación que los individuos tienen con la belleza.

Las humanidades se nutren de las tradiciones y de las preocupaciones generales de la cultura. De ahí que el historiador vienés considere que este no es un conocimiento tan general, ya que se trata de un conocimiento de oídas. ¿Quién puede decir, por ejemplo, haber leído el mito de París? Sin duda, muy pocas personas. En esta configuración de lo que se denomina el conocimiento general, el lenguaje tiene un papel particular, ya que «todo lenguaje vivo está plagado de innumerables referencias por el estilo, ocultas o abiertas, que presuponen un

cierto compartir de conocimientos, una cierta voz común en el sentido literal de estas palabras» (Gombrich, 1999, p. 11).

El lenguaje permite nombrar, comunicar y significar la realidad. La significación se da, en buena medida, con las expresiones metafóricas con las que se nombran las cosas, los fenómenos, los acontecimientos. Estas figuras, llamadas por Gombrich como «fuentes de metáfora», requieren la inserción y asimilación por parte del sujeto en el juego de signos o códigos que se emplea en ellas, esto es, se ha de haber crecido en este ambiente, de manera que tales metáforas lleguen a formar parte de la propia naturaleza. Por eso, una metáfora compartida difícilmente se pueda enseñar. Este es el punto de partida en la crítica del auge de la especialización y también de aquellos planes de estudio que pretenden resolver todos sus problemas agregando una materia nueva cada vez que estos se presentan.

Esto es algo que aún hoy se mantiene y por lo cual pensadores como Said creen que las humanidades se han sumido en la irrelevancia. Según este pensador, con la aparición de nuevos campos de estudio como los estudios culturales, poscoloniales, étnicos, entre otros, preocupados por los valores, la historia y la libertad, las humanidades se convierten:

> En toda una fábrica de especialidades despreocupadas y repletas de verborrea, muchas de las cuales se fundan en la identidad y, con su jerga técnica y sus particulares alegatos, se dirigen únicamente a personas ya convencidas, acólitos y demás académicos (Said, 2006, p. 35).

La alternativa propuesta por Gombrich es sensata, aún en nuestros días. No se trata tanto de que se creen cursos de cultura general, o cursos obligatorios de áreas interdisciplinarias, como de buscar mecanismos para que el estudioso comprenda que debe leer sobre otros campos de saber.

De igual manera, se debe tener la conciencia de que el lenguaje es un sistema simbólico supremamente útil y que, junto con la metáfora, sirve para comunicarse con los demás, pero también permite «articular e interpretar nuestro propio mundo de experiencia

ante nosotros mismos» (Gombrich, 1999, p. 14). Así, por ejemplo, una de las principales fuentes de metáfora es el núcleo familiar, ya que los padres facilitan a sus hijos los modelos emocionales a través de los cuales se aprende a ordenar y clasificar el mundo de la experiencia. Esta es la función de los juguetes, de los cuentos maravillosos y de la religión, los cuales se convierten en referentes comunes, es decir, un conocimiento compartido que fusiona, de alguna manera, a los grupos.

Gombrich aclara, no obstante, que una cosa es estar al día y otra estar metido en la cultura; de ahí que cuestione los motivos y la sobrevaloración de la educación clásica. Este excesivo reconocimiento de los libros clásicos instaura una ortodoxia que señala qué leer y qué no, desconociendo otros aspectos políticos e históricos importantes.

Gombrich cree que hace falta buscar una nueva historia cultural más interesada en lo individual y en lo concreto que en el estudio de estructuras y pautas. La historia cultural solo progresará si atiende al ser humano individual. Por este motivo, el historiador se opone a aquella historia social basada en esquemas y generalizaciones en las que desaparecen los individuos particulares. Consecuente con esto, el historiador muestra una preferencia por la historia social desde una aproximación micro, postura que lo diferencia radicalmente del enfoque de Hauser (Furió, 1999).

Pese a lo planteado, es necesario tener cuidado, ya que la misma postura de Gombrich es dogmática en varios sentidos, como en la abierta preferencia por el arte clásico y la casi completa negación del arte contemporáneo. Esta posición podría denominarse, siguiendo a Said, como nuevo humanismo, cuya principal característica es su actitud conservadora y antimodernista. Desconocer la existencia de logros menores en las artes es desconocer otras tradiciones, otras perspectivas y experiencias.

En este sentido, el humanismo podría pensarse mejor como «el ejercicio de las propias facultades mediante el lenguaje con el fin de comprender, reinterpretar y lidiar con los productos del

lenguaje a lo largo de la historia, de otros lenguajes y de otras historias» (Said, 2006, p. 49).

Si bien Gombrich niega muchas de esas *otras historias*, reconoce la función social y cognitiva del arte, por eso afirma que los cuadros nos enseñan a ver. Al contemplar una obra de arte sufrimos una transformación: a nivel perceptual, la intensidad de la luz, las sombras, las formas y los colores, tienen un efecto sobre el espectador; este aprende a ver el mundo como lo ve un pintor:

> Lo que aprendemos es la atención, la concentración de la mirada sobre ciertas cosas. Pero se puede desarrollar la atención de muchas maneras diferentes. Por ejemplo, si es meteorólogo, verá las nubes de manera muy diferente. Estoy seguro de que un piloto de avión no ve las nubes de la misma manera como las ve usted o yo. Estoy seguro de que la percepción puede ejercitarse para ver aspectos muy distintos y, por consiguiente, mirar cuadros nos enseña a prestar atención.
>
> Pero no tenemos que ir demasiado lejos en este sentido. No creo que sea exacto decir que la gente del siglo XII veía el mundo de manera diferente. Veía el mundo como nosotros lo vemos. Pero como no hay ojo inocente, estamos influidos seguramente por nuestros conocimientos. Sin duda la luna no se ve como hace treinta años (Gombrich, 1993, p. 113).

Esta idea tiene implicaciones en el orden de lo psicológico, en la historia del arte y en la formación misma de sujetos observadores y críticos de obras artísticas.

En lo primero, porque la renovación de las generaciones tiene que ver con un cambio sociocultural, y de desarrollo de la ciencia y de la tecnología, lo cual condiciona la percepción de los sujetos. Al cambiar las formas de representación (como los trucos que buscan un efecto en el sujeto a través del impacto perceptual) altera la expectativa del sujeto cognoscente, es decir, que a medida que este ve cumplida su expectativa perceptual esta aumenta, i. e., el espectador pone el listón más alto (Gombrich, 1979).

Pensemos, por ejemplo, en el lenguaje cinematográfico.

Es cierto que el cine tiene un lenguaje retórico y particular que devela unas intenciones comunicativas y narrativas (Cock, 2019),

pero también es cierto que los aspectos técnicos y tecnológicos contribuyen en la definición del lenguaje y en la manera en que es recibido por los espectadores. En una popular serie de los años setenta, *La mujer biónica* (*The Bionic Woman*), ambos aspectos se ven conjugados. Cada vez que la protagonista corría, simulaban su asombrosa velocidad haciendo más lentos los movimientos del exterior a través del uso de la cámara lenta y agregando un característico sonido mecánico que simulaba —connotaba— lo propiamente biónico.

El lenguaje visual y sonoro están en función de la narrativa acorde a los desarrollos y limitaciones de la tecnología de la época. Ahora bien, ningún espectador contemporáneo estaría satisfecho (aunque entienda el código empleado) con este truco. Así, en la «nueva» serie (del año 2007) la mujer biónica no trota, sino que corre dejando una estela imperceptible a su paso, que para el ojo del espectador resulta más acorde con la realidad, sobre todo después de *Matrix* (*The Matrix*, 1999), donde la estética revoluciona la manera de comprender los cuerpos en movimiento: los saltos imposibles de los personajes entre rascacielos o edificios, creando una atmósfera surreal a través del uso de planos y contrapicados que dan la sensación de que el personaje flota; o el *bullet time* (tiempo de bala) que permite congelar a un sujeto mientras las cámaras graban a un elevado número de fotogramas por segundo al objeto (la bala) que lo roza o que va en su dirección.

Estas técnicas y lenguajes se han aplicado a muchas películas después de *Matrix*. En *Superman regresa* (*Superman Returns*, 2006) hay algunas escenas que buscan los mismos efectos utilizados en la serie de *La mujer biónica*, como aquella en la que, congelado el sujeto protagonista, la cámara continúa girando y grabando a su alrededor siguiendo la trayectoria de una bala que llega hasta uno de los ojos del hombre de acero, donde finalmente es aplastada por el impacto y cae al piso. Aquí, sin duda, se trata de la conjunción del desarrollo técnico y del uso del lenguaje retórico de la imagen para crear un relato más convincente para el espectador.

El desarrollo técnico ha permitido cambiar los trucos que en otras décadas hacían convincente una narrativa de cine de ficción y ahora buscan satisfacer la expectativa perceptual del espectador por medios más acordes a las nuevas gramáticas audiovisuales.

En series y películas posteriores a 2006 y 2007 vemos un nuevo desarrollo técnico que busca engañar la percepción humana de una forma más contundente, o bien más ajustada a las expectativas que el mismo lenguaje tecnológico ha desarrollado.

En el caso de un sujeto común en una circunstancia diferente a la de observar un cuadro en un museo, sucede algo similar: el observador identifica los cambios, pero no los microcambios. Esto se debe a que, para su supervivencia, el humano, como los demás animales, cuenta con la función perceptual de la regularidad; de otro modo sería muy difícil, como lo dice el propio Gombrich, vivir. Vivir, incluso en un sentido muy amplio, tal como no le sucede a Funes, quien vive en el recuerdo y en la inmediatez de los datos perceptuales que le ofrece su visión, a tal punto que estos datos empíricos resultan demasiado concretos como si su cuerpo hiciera parte de esa realidad caótica que sus sentidos captan.

El sujeto no percibe los pequeños cambios, pero Gombrich cree que vemos el mundo como lo ve un pintor. Esto, podría pensarse, tiene que ver con el sentido humanista que contribuye a la forma en que un sujeto ve el mundo, que es lo mismo que decir que el arte transforma la realidad misma cuando el artista la contempla y nos deja ver a través de su mirada. Este recorrido pone de relieve que Gombrich, el investigador y el historiador del arte, va tras preguntas y respuestas. Se plantea problemas muy puntuales y los resuelve. En este sentido es un gran investigador. Luchó contra todo relativismo y sentó unas fuertes bases en la disciplina de la historia del arte. Su idea sobre la convención es particularmente importante en su obra, sobre todo porque tiene implicaciones psicológicas, epistemológicas e históricas.

Para el historiador, reconocer la lógica de la situación es plantear un problema que indaga por el artista y su obra («No existe,

realmente, el Arte. Tan sólo hay artistas», dice Gombrich en su celebérrimo libro), lo cual permite reconstruir la situación que lleva a un sujeto a tomar una decisión y no otra. Por su parte, el artista, como el científico o el individuo común, se enfrenta a una realidad natural y sociocultural, y no lo hace desde las leyes y abstracciones legadas por una historia de la ciencia y la tecnología, sino desde la experiencia misma, aunque esta lo lleve a descubrir formas de funcionamiento abstracto de la realidad.

Según Gombrich (1982) no se debe confundir la cuestión de qué vemos desde un punto dado con la otra similar de cómo se nos aparecen las cosas desde dicho punto. Esto último depende de diversas circunstancias. Nuestro conocimiento y expectativa transformarán la apariencia de objetos familiares, gracias al mecanismo estabilizador de la percepción que «contrarresta las fluctuaciones subjetivas de los estímulos que afectan nuestras retinas» (p. 202).

El artista, el científico y el individuo común ingresan a la cultura y, al hacerlo, empiezan a reconocer los códigos que le son propios a esta. Se hace parte de una tradición y esta afecta las formas de pensar de los sujetos, y afecta la misma concepción que se tenga sobre la tradición. De ahí la necesidad e importancia de estudiar y comprender la sociedad y la cultura que esta construye, las imágenes y sus historias. De la misma forma que estudiar y comprender la historia, y la historia del arte, que es, al tiempo, nuestra historia, la historia de cómo vemos y de cómo nos han enseñado a ver los artistas una realidad que es, como afirma el mismo Gombrich, caótica. Es la historia, en fin, de nuestra mirada.

Capítulo 2

Los umbrales del humanismo

De la reinvención de la pregunta a la indefinición del concepto

> *Si la noción de humanismo tiene un sentido, es precisamente este: lo propio del hombre es no tener algo propio, la definición del hombre es no tener definición, su esencia es no tener una esencia.*
>
> Luc Ferry

No parece suficiente para determinar lo que somos hoy como sociedad comprender la historia, entender la línea que ha seguido la producción cultural y social en el transcurrir de los siglos, hacer seguimiento de las rupturas epistemológicas a lo largo del tiempo, situar el quiebre en ciertas concepciones, explicar la dimensión arqueológica de un objeto, de un dispositivo o de una práctica, describir la manera en que una sociedad lleva a cabo ciertos ritos y explicar las razones que conducen a otra a estatuir ciertas creencias.

Es cierto, como dice Gombrich, que los individuos, sin importar su nivel educativo o su rol en la sociedad, hacen parte de los códigos que construyen la tradición, pero esta no es solo aquello que un grupo define como valioso y que, por tanto, se deba conservar. La tradición también está marcada por los prejuicios de quienes componen esa sociedad, por sus imaginarios, por las maneras en que puede o no pensarse algo y por los hábitos que se configuran en las acciones cotidianas.

Parece que los imaginarios se entienden usualmente como algo que surge de forma espontánea, a veces de una manera azarosa o, por lo menos, no de un modo determinado. Así se los entiende en el mundo académico desde que el filósofo y sociólogo Cornelius Castoriadis y el antropólogo e iconólogo Gilbert Durand formularon sus teorías. Para este último, lo imaginario está constituido por todas las imágenes pasadas, posibles, producidas o por producir, toda vez que es una dimensión fundamental del *Homo sapiens*.

Esto implica que lo imaginario es la representación amplificada del «conjunto de imágenes mentales y visuales, organizadas entre ellas por la narración mítica (el *sermo mythiens*), por la cual un individuo, una sociedad, de hecho, la humanidad entera, organiza y expresa simbólicamente sus valores existenciales y su interpretación del mundo frente a los desafíos impuestos por el tiempo y la muerte» (Durand, 2000, p. 9). De esta manera, comprende dos de los rostros que configuran lo que denominamos tradición, en un sentido cercano al expuesto por Gombrich: de un lado, la dimensión expresiva del arte y, de otro, la dimensión racional de la ciencia.

Por su parte, para Castoriadis lo imaginario no tiene el sentido de «imagen» (lo imaginario como una imagen de, como algo fijo y estable), sino de capacidad *imaginante*, y, por tanto, de invención o creación incesante, social, histórica y psíquica de figuras, formas e imágenes; en última instancia, de producción de significaciones colectivas. Lo imaginario es siempre simbólico y está referido a la capacidad de inventar e imaginar significaciones, con lo cual se constituye en el modo de ser de lo histórico-social, que es lo que somos todos y lo que no es nadie, lo que jamás está ausente, pero casi nunca está presente, en suma, un no-ser real:

> Lo social-histórico es lo colectivo anónimo, lo humano impersonal que llena una formación social dada, pero que también la engloba, que ciñe cada sociedad entre las demás y las inscribe a todas en una continuidad en la que de alguna manera están presentes los que ya no son, los que quedan por fuera e incluso los que están por nacer. Es, por un lado, unas estructuras dadas, unas instituciones y unas obras «materializadas», sean materiales o no y, por otro lado, lo que estructura, instituye, materializa. En una palabra, es la unión y la tensión de la sociedad instituyente y la sociedad instituida, de la historia hecha y de la historia que se hace (Castoriadis, 1983, p. 11).

Entonces, hoy tendría que reformularse, más que nunca, esta consideración, pues los imaginarios se pueden inducir, y de hecho se los induce. No es algo nuevo, por supuesto, y no es que Durand y Castoriadis lo hubieran ignorado, más bien es que hoy las formas

en las que operan el lenguaje y la imagen hacen posible que estos modos de inducción sean más gobernables. En ello radica la falaz pretensión del poder y la ilusoria ambición de la verdad. Hoy, más que en otras épocas, los imaginarios se pueden gestionar, se pueden reconfigurar, manipular y provocar,[5] algo que resulta provechoso para quienes tienen el poder a través del discurso y la imagen, y desventajoso para aquellos que sufren sus efectos inmediatos en la vida cotidiana.

Esto plantea un quiebre en la forma en que se conciben las humanidades en el mundo contemporáneo, en el que la imagen (gráfica, videográfica, mental, ideológica y toda clase de signo icónico) ha encumbrado los distintos niveles y esferas de la sociedad. Ya no se trata del humanismo que resalta los valores más excelsos de la cultura griega y latina, aquellos que inspiraron a Leonardo da Vinci y a Miguel Ángel Buonarroti, sino de las humanidades como una forma de resistencia transformada por las condiciones de un mundo/sistema que opera bajo los códigos del mapa geopolítico y los intereses de quienes gobiernan la industria, el comercio, la salud y la enfermedad de los ciudadanos.

Un neohumanismo más abocado a las realidades sociales, pues las crisis ambientales, políticas, geográficas y sociales han hundido sus raíces de una forma tan profunda, que no alcanza un buen gobierno para enderezar el camino ni uno tan malo para acabar de torcerlo.

[5] Baste pensar, por ejemplo, lo que ocurre en la actual política, denominada por algunos como *política de la posverdad* «en la que la política efectiva se ha desconectado definitivamente de la retórica que la acompaña. Los hechos no aparecen ya en el discurso público. El término *posverdad* anuncia, de por sí, una era posfactual con la sistematización y legitimación de una práctica» (Fernández Montesinos, 2018, p. 50). Esto, por supuesto, está encabritado en la construcción de la imagen y el discurso del político que, en campaña o en su ejercicio ante la opinión pública transmite una imagen que llega a la razón de los ciudadanos a través de la emoción para enraizarse en los sentimientos e imaginarios de la población, pero que en la realidad efectiva tiene otras maneras de realización. Tal es el caso de la elección de Donald Trump, experto en los modos de manipulación *massmediática*; y el de Nixon en su lucha «contra las drogas» que constituía, entre otras cosas, una forma de estigmatizar y enjuiciar a los negros y hippies, en una injuriosa persecución que terminó por configurar un imaginario según el cual la droga se asocia o bien con el hombre de «piel negra» o bien con los tipos de cabello largo y barba. La retórica política enuncia una cosa, pero la intención del acto enunciativo es muy diferente, y esto quedó demostrado en el escándalo de *Watergate* y la persecución a activistas y políticos de oposición. La diferencia con la corridilla de las *Fake News* y las controversiales declaraciones de Trump radica en la fácil y estratégica difusión gracias a las redes sociales. Se trataría, en el sentido de Foucault, de una lucha de poderes sobre la base del control de la verdad, pero el problema estaría en quién define aquello que es o no verdad.

Las humanidades se ocupan del ser humano que hace parte de un entorno social y que al hacerlo se pregunta por sí mismo y su constitución antropológica, así como por su relación con los demás (dimensión sociológica). Pero si el mundo se ha hecho multirreferencial y multidisciplinar es lógico pensar que aquello que llamamos humanidades adquiere otras significaciones, amplificando su complejidad. Esto, sin embargo, no es nuevo, pues la humanidad es una construcción histórica y social, no algo dado y espontáneo. De ahí que el significado mismo de humanismo, humanidades o ciencias humanas sea impreciso.

De un lado, las humanidades tienen que ver con periodos históricos específicos en los que hay una apuesta por lo humano. De otro, se refieren a posturas filosóficas y neohumanistas. También están relacionadas con la actitud frente al pensamiento clásico humanista heredado de la Grecia antigua. Si se tiene en cuenta el criterio epocal, habría que señalar que uno de los momentos históricos en el que hay una pasión por los seres humanos (en sus relaciones sociales, en su ambiente natural y en su posición en el orden universal,)[6] es el que corresponde al estilo helénico. Las ideas sociales, políticas, filosóficas y religiosas del momento ejercieron una fuerte influencia sobre los artistas y arquitectos griegos, quienes las vertieron en sus obras.

Surgen así, de forma reiterada, ciertos temas de carácter humanista, idealista y realista, con los cuales los artistas expresan sus aspiraciones: la manera en que la realidad adviene en su forma racional expresada por medio del arte, el ideal que la razón define y que se configura por medio de la materia, y el carácter humano como tema central de las representaciones plásticas.

[6] Este criterio epocal, por supuesto, resulta relativo en ciertos periodos de la historia, y constituiría una forma de cronologizar un conjunto de acontecimientos históricos. Sin embargo, podría postularse una suerte de *tecnoneohumanismo* o *posneohumanismo* que brota a nivel mundial, verbigracia, en momentos críticos como las guerras del siglo XXI, las luchas sociales de alcance global por la integración que permite el uso de la internet, o por los males que aquejan a la población mundial, como una pandemia. Entonces resurgen (como si acaso hubieran estado ocultas) las relaciones sociales y una inclinación por lo humano, y esta pasión no tiene una forma diferente de expresarse que no sea a través del arte y la cultura, a través de lo que permiten las nuevas tecnologías para integrar una comunidad (misma función del arte, en el sentido hermenéutico), por medio de la educación y de los bienes más preciados de una sociedad democrática (salud, vivienda y trabajo), es decir, por medio de aquellos principios básicos que apelan a lo humano y que construyen lo que tan reiteradamente enuncian los políticos: una vida digna.

Este carácter racionalista tiene que ver con la tradición filosófica griega, según la cual no hay felicidad absoluta sin el ejercicio de la razón. El idealismo está vinculado con la imaginación y la entrega al mundo de las esencias, por lo cual el hombre se debate entre la realidad y la idealidad, y el humanismo «supone que la vida aquí y ahora es buena y digna de ser gozada» (Fleming, 1989, pp. 33-38).

Este amor y pasión por lo humano resurge en el Renacimiento, después de un enorme paréntesis donde el centro lo constituía lo trascendental, la fuerza divina, la espiritualidad y Dios. Lo vemos en las figuras de la obra de Giotto *Lamentación sobre Cristo muerto* (*Compianto su Cristo morto*, 1305-1306), en el rostro crispado de uno de los personajes, en el dolor profundo de la madre, en el gesto de ocultamiento de las figuras del primer plano y, sobre todo, en los movimientos de malestar humano de los angelillos que flotan en la esfera celeste. Lo vemos en los frescos de la Capilla Sixtina (1508-1512), en esos personajes arrobados por una humanidad que sale de sus entrañas para habitar el espacio infernal o celestial, o encumbrar las paredes y techos bajo el signo inquietante de las flaquezas de los hombres y mujeres que habitan la tierra después de la expulsión del Paraíso.

El ideal humanista del Renacimiento predomina debido a que se retoman las ideas del helenismo griego y se sigue la concepción sobre el otro —y su carácter vulnerable— instaurada por el cristianismo medieval. De modo que hay un referente estético y conceptual del mundo antiguo, y otro histórico y religioso del periodo inmediatamente anterior. De ahí que haya un predominio fuertemente griego y que se presente de una manera casi uniforme y unánime la estética de los escritores humanistas, de los filósofos y de los artistas (Tatarkiewicz, 1991).

Pero ¿en qué momento la pregunta por el hombre —el hombre que piensa en sí mismo— tiene lugar? Es cierto, como hemos señalado, que hay por lo menos dos focos culturales en los cuales esta pregunta resulta evidente (en el pensamiento helénico y en el renacentista), pero el humanismo es, ante todo, una pregunta

filosófica, una pregunta que nace cuando la filosofía, como la invención del por qué (según Evandro Agazzi, 2020), se hace la pregunta por *el que pregunta*.

El humanismo resulta ser, entonces, un acto de conciencia filosófica y no un mero discernimiento de lo que es una ciencia encargada de estudiar la experiencia humana bajo la lupa hermenéutica de la comprensión. En su momento, Dilthey (1949) señaló que las ciencias del espíritu consisten en la interpretación sobre la experiencia, de ahí el carácter histórico social que ha de tener todo análisis de un saber específico:

> El conjunto de las ciencias que tienen por objeto la realidad histórico social lo abarcamos en esta obra bajo el título de «ciencias del espíritu» […] Designamos, por lo tanto, con la expresión ciencia, todo complejo de hechos espirituales en que se dan las indicadas características y que, por lo general, suele llevar tal nombre: así fijamos el ámbito de nuestra tarea de un modo provisional. Estos hechos espirituales que se han desarrollado en el hombre históricamente y a los que el uso común del lenguaje conoce como ciencias del hombre, de la historia, de la sociedad, constituyen la realidad que nosotros tratamos, no de dominar, sino de comprender previamente (Dilthey, 1949, p. 13).

Esta idea ha sido reformulada a partir de filósofos como Gadamer y Ricoeur, pero también a partir de las nuevas dinámicas instauradas en el siglo xx gracias al lugar que han ocupado las nuevas tecnologías y a la influencia que han tenido en una comunidad cada vez más global e interconectada.

En tal sentido, parece que la inquietante reflexión sobre sí mismo ha hecho que el ser humano construya y deconstruya, a lo largo del tiempo, el concepto de humanismo. De ahí que la conciencia tenga un lugar preponderante en la historia de las sociedades, pues define tanto sus formas de regularse como los mecanismos para salir de la regulación. Por eso Foucault señala que toda revolución es una toma de conciencia, y ha de serlo porque en la búsqueda indefinida de un lugar para habitar el mundo y habitarlo de la mejor manera —como pensaban los griegos—, el sujeto se ve abocado a las luchas sociales

—y no solo a las existenciales— para darle sentido a su habitar el mundo de forma responsable.

Entonces el concepto de humanismo heredado de los renacentistas y de los helénicos es, realmente, un legado primigenio que la reflexión humana ha entregado a la humanidad a través de la filosofía como pregunta originaria sobre el habitar del hombre en el mundo. Esto significa, además, que el ser humano empieza a «ser» humano cuando detona el lenguaje y cuando empieza a definirse a sí mismo. Significa, por supuesto, que es en la libertad donde alcanza un nivel tal de conceptualización existencialista, que es esa búsqueda de la libertad la que lo coadyuva en su constitución humana, ella es constitutiva de la relación que el individuo tiene consigo mismo y con los otros. Jean-Paul Sartre (1979, p. 21) dice que «el hombre es ante todo un proyecto que se vive subjetivamente, en lugar de ser un musgo, una podredumbre o una coliflor; nada hay en el cielo inteligible, y el hombre será ante todo lo que habrá proyectado ser».

En cualquier caso, si el hombre está condenado a la libertad, esto significa también que esa libertad —la condena ante la muerte de los dioses— lo hace responsable de sí mismo. Por eso el cierre del documental de Jorge Furtado, *La Isla de las Flores* (1989), esa narrativa visionaria cuyo pretexto y anécdota es el recorrido de un tomate desde que es cosechado de la plantación del señor Suzuki hasta que es depositado en la Isla de las Flores, refleja de forma contundente, a través de la imagen y la palabra eso sobre lo que los filósofos han escrito en cientos de páginas: una máquina empuja la basura acumulada en la isla, unas manos escarban en medio de esa montaña y un hombre, sin más que lo que lleva puesto, cruza delante de la cámara con un costal al hombro.

Allí está expresado el concepto de libertad que distingue a los hombres y mujeres del resto de animales, aún si ello no los ubica en el lugar de reclamación de derechos ciudadanos, pues «aislados» como están, la pobreza es su territorio, el espacio por el que caminan a su gusto. Ese punto neurálgico —el de las decisiones tomadas

y el de las condiciones establecidas (fortuitas o impuestas)— es lo que insufla el espíritu libre aún en los momentos más adversos:

> El ser humano se diferencia de los demás animales por el telencéfalo altamente desarrollado, por el pulgar oponible y por ser libre. Libre es el estado de aquel que tiene libertad. Libertad es una palabra que el sueño humano alimenta, que no hay nadie que la explique y nadie que no la entienda (Furtado, 1989).

La pregunta, como instancia reflexiva del pensar filosófico, y la libertad, como condición inherente al habitar existencial de lo humano en la tierra no cesan de confrontar el pensamiento en su devenir histórico. Por eso el interrogante «¿cómo volver a dar a sentido a la palabra humanismo?» aparece una y otra vez en la agenda de la filosofía, de la política, de la antropología, de la sociología y de la academia. Esta pregunta no solo se ha reiterado, sino que además tiene un amplio repertorio desde que se pasó de la segura explicación de la existencia del universo a una pregunta por el serahí, finito y variable.[7]

En el pensamiento contemporáneo, la atención al humanismo está marcada por el sabor amargo que dejaron la primera y segunda guerras mundiales, así como por las múltiples guerras civiles para el caso de América Latina.

El pensamiento humanista que nos convoca en la actualidad debe admirar el arte, la literatura y el estudio del lenguaje, y también necesita comprender las posibilidades que ofrecen las nuevas tecnologías, los retos que imponen las luchas populares, los desafíos del cambio climático, las tormentas políticas y sus efectos sobre la población más vulnerable, la fractura que pueden provocar las pandemias en la economía mundial y la ingente necesidad de comprender nuestro habitar en un planeta cada vez más frágil por la misma terquedad que hace del humano libre un animal cuya voluntad resulta destructiva para ese «sí mismo» que tanto le ha costado construir a lo largo de su historia en este mundo

[7] Sobre esta pregunta, pueden consultarse algunos autores como Heidegger (2000), Flamarique (2000) y Giralt (1995).

desde que decidió descender de los árboles, usar sus manos para producir herramientas, liberar su cerebro de la limitada visión de la necesidad y poner sus pies en tierra firme. De modo que la pregunta «¿cómo volver a dar a sentido a la palabra humanismo?» se convierte en «¿cómo dar sentido a la palabra humanismo en la contemporaneidad?».

Pensar en las humanidades en la actualidad implica, como ya se dijo, atender a múltiples factores como las nuevas tecnologías y la determinación que tienen en el comportamiento de los sujetos, así como en las dinámicas educativas, políticas, económicas, sociales, artísticas y ecológicas.

Según Daniel Cabrera (2006), las palabras, las imágenes y diversos gestos y estrategias que constituyen lo tecnológico, alientan su producción, circulación y apropiación social, a tal punto que tienen injerencia directa sobre la opinión pública y los imaginarios que vehiculizan la opinión misma. Las redes sociales, por ejemplo, son un factor determinante en la percepción de la guerra y también en la forma en que se puede estimular o redimensionar como concepto político: crean una nueva retórica del lenguaje visual, audiovisual y textual.

Así, Twitter favorece el extremismo por cuanto es un lenguaje comprimido con poder de concentración, acentuado por las imágenes (Fernández Montesinos, 2018, p. 61). El limitado número de caracteres obliga al usuario a dar su opinión, pero no le brinda la opción de presentar un análisis, y es claro que las opiniones que no amplían su horizonte a la interpretación abren las puertas a las hordas que pueden tomar tanto la hoz como la antorcha y hacer de una sociedad un castillo de naipes.[8]

La era tecnológica nos obliga a redefinir el concepto de «humanidades», pues ellas crean imaginarios sociales que tienen efectos

[8] Basta recordar solo algunos casos en los que una noticia falsa hace que una multitud enardecida persiga a un hombre con la intención de lincharlo porque ha secuestrado a un menor de edad que, finalmente, resulta ser su hijo. Varios casos de estos fueron registrados en Colombia y otros países en 2018, algunos con desenlaces fatales, como el ocurrido en la ciudad de Bogotá, en la que un hombre perdió su vida gracias a una cadena de WhatsApp con una *fake news*.

sobre los comportamientos de los sujetos. Y a diferencia de lo que consideran algunos estadistas y académicos de las ciencias, para quienes el mundo resulta más fácil si es explicado en números y billetes de cien dólares, habría que decir que las ciencias del espíritu juegan un papel importante en la educación y recobran importancia y validez «en el contexto de la mundialidad y la interculturalidad, en la interdisciplinariedad y la transdiciplinariedad de los saberes, en la prospectiva y utopías de la sociedad de este nuevo milenio» (Calvache, 2006, p. 9).

No es cierto que lo humano se pueda explicar meramente desde lo biológico, lo neurológico, lo fisicoquímico y las transacciones verbales, económicas o gestuales, pues algo más complejo nos define y nos insta a resistirnos ante los atropellos del sistema o ante la incomprensión de la vida misma. Las humanidades son el reducto final que acoge la convicción sobre la racionalidad y la manera como esta hace libre al hombre. De ahí que, en la década de los sesenta del siglo pasado, mientras Nixon tejía su oscuro plan para estigmatizar a los negros y hippies, se planteara la necesidad de una cultura global universal, idea que tiene un punto de inflexión con el posestructuralismo y las ideas multiculturales.

En la década de los ochenta, la idea de un lenguaje universal es desplazada por un universo multilingüístico y plural que apela a la diversidad y a los universos subjetivos inherentes a la humanidad y a la búsqueda de la libertad que la determina. En este contexto se activa una participación más decidida de la sociedad en su crítica a las arbitrariedades del Estado que, en su ambición moderna de control político y económico, atropella los derechos ciudadanos.

El siglo termina con su antípoda: en sus inicios, el XX abría un horizonte de esperanza y fe ciega en la ciencia y la tecnología, y el futuro solo podía estar signado por aquello que la representaran, tanto una aspiradora para domesticar a las mujeres como un reloj para controlar a los hombres que, de forma consuetudinaria, pasaban la mayor parte del día en una oficina «construyendo» su futuro y alimentando su imaginario con las publicidades

televisivas: en sus postrimerías, cerraban con la imagen de un fin de año cuyas festividades parecían las acciones registradas en el libro del Apocalipsis, solo que los jinetes endemoniados y los ángeles vengadores saldrían de las computadores y de todos aquellos objetos electrónicos controlados por ellas, como los cajeros o los trámites computarizados.

Entonces el fin del mundo sería el fin de una civilización cuyos logros estaban cifrados en un sistema binario cuyo defecto –el *Y2K*– arruinaría el futuro que la humanidad soñó cuando un hombre, con un reloj en su chaqueta, se subió en un tren con la promesa —como la hiciera Ulises— de retornar a su casa lleno de fama y fortuna. Pero el hombre que subió al ferrocarril no era Ulises y el que descendió a su regreso no era Virgilio: era el mismísimo Hitler, cuyo bigote de cepillo de dientes nos recordaría que la libertad del hombre también pone en peligro la libertad de la humanidad.

Quizá a eso se refiere Peirce (2012) cuando habla de razonabilidad, pues la razón no es algo estático, sino algo en movimiento constante, y por ello hay que operar permanente sobre ella. Solo en esta medida estaremos acercándonos a la expresión de la verdad sobre las cosas y sobre nosotros mismos. Si hay algo razonable en la humanidad es su capacidad para crear y producir lo nuevo, pero no se puede crear sin libertad, aún si esta nos pone ante un espejo cuya imagen nos apunta al corazón. Si no hay libertad en la política, no hay realización subjetiva: se requiere pluralidad y pensamiento crítico para que una sociedad progrese y alcance sus objetivos de igualdad y equidad.

Pero ¿de qué manera se puede conciliar esa relación entre humanidades y tecnologías de la información y la comunicación si en muchos casos estas operan en función de la institución que ejerce sus poderes sobre los ciudadanos y se crea una hipervigilancia de la que nadie parece escapar?

Esa pugna entre poder y resistencia por vía de la conciencia que nos hace humanos en virtud de la libertad que buscamos ha sido histórica, pues parece que siempre nos hemos inventado —o elegido— al verdugo

que hará mejor su trabajo para controlar nuestros impulsos libertarios. En cualquier caso, esa búsqueda racional por alcanzar una humanidad más libre —más humana— ha tenido su contrapartida en quienes le niegan el albedrío —y con ello la humanidad— a quienes la buscan.

Es la negación del otro que es diferente (el loco, en uno de los estudios de Foucault) y que en la actualidad está constreñido por todo lo que se puede o no hacer a través de la tecnología. En cualquier caso y como señala Echeverría (2013), otras culturas humanas han tenido sus particulares cavernas virtuales:

> La de Platón fue un primer ejemplo, las cavernas literarias el segundo. Siempre habrá curas y barberos que intentarán convencernos de que el mundo real es aquel donde ellos habitan, no los libros de caballerías que sorbieron el seso al Caballero de la Triste Figura. Bien está que así sea, también los curas y los barberos contribuyen a que el mundo sea plural. Lo que hay que negar, en cambio, es su negación del mundo quijotesco (p. 85).

Entonces no parece ser un problema de internet o las redes sociales, sino de la manera en cómo estas son usadas por quienes quieren hacernos ver lo que ellos ven (las *fake news*, el boicot político, la guerra contra las drogas), por quienes desean dictarnos al oído las noticias y llenar nuestra cabeza de información, mucha de ella *light*, con el fin de borrar de nuestras mentes la capacidad de análisis y así olvidar que más allá del «telencéfalo altamente desarrollado y el pulgar oponible» —como se dice en el documental de Furtado—, lo que nos define como humanos es nuestra búsqueda incesante de la libertad a través de la razonabilidad.

Por eso no solo los desarrollos científicos y tecnológicos generan un cambio en nuestra sociedad contemporánea, también lo hacen los discursos y la manera como esos discursos son presentados. En este contexto, justamente, nacen los neohumanismos,[9] es decir,

[9] Empleamos el guion medio para diferenciar los neohumanismos (que indica con el uso del plural una gama amplia de concepciones humanistas) del neohumanismo, entendido como una práctica espiritual que ha sido desarrollada por el filósofo y revolucionario social de origen indio Prabhat Rainjan Sarkar. El objetivo del neohumanismo, coherente con las denuncias de Sarkar contra el capitalismo, es extender la conciencia, ampliar el significado del ser humano y promover la reflexión ecológica.

distintas formas de entender las humanidades a lo largo del siglo XX y principios del XXI.

Uno de ellos, el humanismo negativo, sospecha de la fe en la razón propia de la modernidad, toda vez que «su defensa del hombre no pasa de ser sino la expresión de un rechazo, en vez de la exaltación de la condición humana» (Flamarique-Zaratiegui, 2000, p. 779).[10] Esta desconfianza en el hombre generó un desprestigio de las humanidades después de la Segunda Guerra Mundial, de tal suerte que la racionalidad se convierte en el enemigo a combatir, y se advierte el temor frente al futuro gracias a la decepción por el pasado. En efecto, «el sueño de la razón produce monstruos», y esos monstruos socaban nuestra capacidad para creer en un futuro en el que la sociedad sea justa y equitativa, con mejores oportunidades para todos.

En este contexto de desesperanza, el existencialismo se transmuta en un humanismo que plantea que la esencia del hombre consiste en no tenerla. No es fortuito, por tanto, que Althusser (1983) señalara que «solo se puede conocer algo acerca del hombre a condición de reducir a cenizas el mito filosófico (teórico) del hombre» (p. 190). En un sentido se está negando el esencialismo humanista que han definido algunos filósofos,[11] al tiempo que se reivindica el determinismo sociohistórico por vía de la producción como garante de eso que da lugar al ser humano en un marco ideológico que es, al fin y al cabo, otra construcción imaginaria —otra institución, como dice Castoriadis—.

[10] En el siglo XX surgen otras maneras de entender la razón, como la poscolonial, que busca desplazar la razón moderna mediante la reincorporación de las emociones y pasiones. La razón poscolonial es entendida «como un grupo diverso de prácticas teóricas que se manifiestan a raíz de las herencias coloniales, en la intersección de la historia moderna europea y las historias contramodernas coloniales» (Mignolo, 1995, p. 92).

[11] A pesar de las amplias discusiones dadas alrededor de la categoría «esencia humana», todavía es difícil encapsular un concepto de humanidad que responda a esa idea esencialista, sin que rebase las expectativas de lo que esto implica para las artes, la literatura y la educación en general. Los planteamientos de Noam Chomsky acerca del lenguaje y los aspectos psicogenéticos relacionados apuntan al establecimiento de tal esencia, que es negada por autores como Michel Foucault, quien se ha encargado de hacer una revisión arqueológica y documental de distintos fenómenos institucionales que llevarían a pensar, nuevamente, que somos seres históricos. En cualquier caso —aun en el del filósofo francés— el lenguaje parece ser un cobijo de eso que nos define; una casa, como diría Heidegger, que en cierto sentido sobredetermina nuestra humanidad.

El fracaso del humanismo está en la incapacidad de cumplir el ideal emancipatorio del sujeto, engullido por el proyecto moderno, y esto no quiere decir que los antihumanistas hubieran logrado poner en marcha una propuesta que alcanzara tal cometido, sino que más bien este fracaso es producto de la modernidad misma. Lo que queda, además de la crítica a una y otra perspectiva, es pensar en propuestas que busquen transformar el ideal humanista en un esquema de ética posible (Flamarique-Zaratiegui, 2000).

En esta vía, el antihumanismo heideggereano plantea el carácter hermenéutico del existir humano, con lo cual se sobrepone el comprender sobre las demás formas de conocimiento. Así, «el lenguaje es la voz del ser y el hombre su órgano» (Flamarique-Zaratiegui, 2000, p. 782), es decir, que el hombre existe en tanto habite la casa del ser, esto es, el lenguaje.

De ahí que para Heidegger (2007, p. 33) comprender es «comprenderse en algo uno mismo», lo que supone, en cierto sentido, una participación en el comprender que había sido relegada en la hermenéutica romántica. Por eso Gadamer, partiendo de la idea de su maestro de una comprensión participativa, y en su empeño por discernir un modelo diferente al de las ciencias exactas, se centra en la experiencia artística y plantea que la obra de arte proporciona un gozo estético y, ante todo, es un encuentro con la verdad (Gadamer, 2005). De esta manera, el humanismo tiene un carácter formativo:

> El rasgo distintivo del humanismo es que no tiene como perspectiva primera producir resultados objetivables y mesurables, como es el caso de las ciencias metódicas de la naturaleza; más bien confía en contribuir a la formación (bildung) y a la educación de los individuos desarrollando su capacidad de juicio (Grondin, 2008, p. 72).

Desde esta perspectiva, la hermenéutica, como un ámbito crítico que interpela el sentido y la existencia misma de los sujetos, es propicia para definir una ruta en la comprensión humanística. La praxis social no puede ser acrítica de sus efectos, por lo cual la

hermenéutica penetra el aspecto interno «en el uso» del mundo semiótico de los signos, es decir, «el hecho interno del habla, que visto desde fuera aparece como la utilización de un mundo de signos» (Gadamer, 2006, p. 171).

En consonancia con esto, la hermenéutica asume «la totalidad del acceso al mundo que representa el lenguaje», pues este siempre guarda algo más de lo que dice, siempre las palabras dicen algo más de lo que el oyente-hablante verbaliza. Otra vez, como si el designio de las disciplinas del siglo XX no tuviera otro destino que desembocar en el signo, nos vemos abocados nuevamente en el lenguaje y en su capacidad para resignificar nuestra humanidad. De ahí que la hermenéutica ponga de manifiesto la limitación en la objetivación de la realidad lingüística y sociohistórica.

La valoración del hombre y de todo lo humano en general, que había tenido sus cimientos en la cultura helénica, trajo consigo la aparición de la corriente filosófica, literaria y pedagógica humanista, la cual buscó fomentar la educación y la cultura con base en las humanidades y principios griegos y latinos de la antigüedad. Este es el motivo por el cual se asocian, comúnmente, las humanidades a las lenguas latina y griega, a la filosofía y a la gramática.

Las humanidades, entonces, no solo son contenidos, constituyen también son una forma de buscar las verdades, de comprender el mundo en el que vivimos y, por supuesto, de la comprensión de sí. De ahí que las diferentes áreas de las humanidades busquen convertir sus contenidos en objetos de indagación y reflexión sobre la base de la pregunta por aquello que nos constituye como humanos en nuestro devenir histórico en el planeta tierra. Se trata, en el proceso de formación humanística, de comprender lo humano desde sus significaciones más propias:

> Es incorrecta una interpretación del humanismo que insista únicamente en el valor antropológico de las producciones culturales, en su función expresiva y descuide que la *humanitas*, así como la identidad humana, están inexorablemente ligadas a la apertura teórica y práctica a la realidad. La verdad atrae

> sin titubeos la acción existencial del individuo que formando el mundo se forma a sí mismo y, por ello, en justa reciprocidad, el mundo histórico-cultural le devuelve innumerables imágenes de sí mismo (Flamarique-Zaratiegui, 2000, p. 794).

No se puede pensar ningún proceso semiótico formativo por fuera de la cultura, ya que, para el hombre, si seguimos a Gadamer (2006), solo existe aquello que ingresa en su lenguaje: «la experiencia entera del mundo se expresa lingüísticamente, determinándose desde ahí un concepto muy amplio de tradición que, ciertamente, no es como tal lingüístico, pero que es susceptible de interpretación lingüística» (p. 58).

En este sentido, no se trata de unas fuerzas internas o externas, sino de la dialéctica de ambas, lo que configura unas maneras de ver y percibir el mundo. Por eso no se pueden pensar los signos de la cultura, por ejemplo, el cuerpo o la belleza, sin la cultura misma. Dicho de otra manera, para que haya signo y proceso sígnico, es necesario que exista la cultura:

> La adopción de este o aquel lenguaje simbólico influye activamente en el comportamiento de los hombres y en el camino de la historia. De tal modo que un amplio contexto cultural atrae hacia sí, esto es, absorbe los elementos que lo invaden desde el exterior (Lotman, 1999, p. 182).

Althusser tendría razón al considerar que el individuo es «producto» de la sociedad, pero no en que es *únicamente* producto de la sociedad. Aún si la cultura es un mapa de signos (y son estos como dice Lotman (1999) los que constituyen aquello que se denomina cultura), dichos signos no son únicamente sociales y la razón humana no está afectada únicamente por los hechos históricos.

De otro lado, y tal como afirma Gadamer (2005, p. 32), «el verdadero problema que plantean las ciencias del espíritu al pensamiento es que su esencia no queda correctamente aprehendida si se las mide según el patrón del conocimiento progresivo de leyes». En consecuencia, la experiencia del mundo que se construye gracias al lenguaje y a procesos sociohistóricos demanda una reflexión profunda

sobre los signos y símbolos que configuran la realidad de los sujetos y le dan sentido al mundo.

El lenguaje constituye una función mediadora en las relaciones humanas y en la relación entre los humanos, la realidad y la historia. Es, para algunos pensadores, lo que nos hace propiamente humanos o, dicho de otra manera, el tránsito del ser a lo humano es lenguaje:

> El lenguaje abre un mundo pensado y expresado por los hombres; su misterio y familiaridad son de un ser libre y natural a la vez, que se encuentra con una realidad que no está dada del todo. El lenguaje como condición de la transmisión del saber es el primer humanizador del ser humano; y viceversa, como ser dotado originariamente de lenguaje la existencia humana se desarrolla como una tradición de conocimientos y formas de vida (Flamarique-Zaratiegui, 2000, p. 790).

De ahí que el humanismo se haya relacionado también con la comunicación a través del lenguaje escrito. Desde esta perspectiva, no se puede pensar el humanismo sin las letras, esto es, sin las ciencias humanísticas, las cuales han servido durante mucho tiempo para definir formas de lectura y escritura, así como disciplinas y enfoques curriculares en los proyectos formativos de las sociedades a lo largo del tiempo.

Por eso es necesario que hoy se revisen las ideaciones o imaginarios sociales sobre lo que se denomina humanismo, pues el concepto ha mutado y se ha visto fracturado por las guerras, las microguerras y todo lo que define la geopolítica y la agenda de derechos humanos. También es importante que se determinen los funcionamientos discursivos que hacen posible la coexistencia humana en la era mediática, en la que el lenguaje es un medio atravesado por otros medios y por estrategias extralingüísticas. Si el lenguaje, en su sentido semiótico, es una función mediadora de la realidad, entonces su papel sígnico en la comunicación hace de esta un importante dispositivo cuyo lugar en la contemporaneidad resulta imprescindible «en la formación de toda estructura social y humana» (Revelo Salazar, 2007, p. 21).

El signo no constituye un acercamiento neutral a la realidad, sino que, más bien, hace de la realidad un espacio que, interpretado desde el lenguaje, es habitado por las ideas. Pero hoy el lenguaje no se circunscribe a un saber especializado exclusivo de la lingüística, también se vincula con otros campos como la ciencia y la tecnología. Los desarrollos científicos no pueden desligarse de la actual discusión, ya que lo tecnológico «reelabora lo real, introduce nuevas formas de adquirir conocimiento y ofrece otras maneras de relacionarse con el otro» (Martínez y Bello, 2001, p. 193). Además, las humanidades tienen, entre otras funciones, la de generar la capacidad crítica de análisis, capacidad que ha de permitirle al ser humano interrogarse sobre su propia condición y sobre su situación en el mundo.

Es en esta relación (en la que se vinculan lenguaje, sociedad, nuevas tecnologías, ciencia, arte y cultura) que las humanidades encuentran su lugar en la contemporaneidad, es en esta relación que la educación hace posible el tránsito de la lectura lineal del mundo a una lectura palimpséstica. Comprender el concepto y la dinámica de las humanidades, a la vez que descubrir sus implicaciones en la actualidad, hace posible entender de mejor manera la función de áreas de conocimiento a las que se les ha negado función alguna.

Esto implica, por supuesto, que la política tiene un papel determinante en la trasformación social, sobre todo en una época en la que la decepción reina, pues el desamparo, la desilusión, el pesimismo y las fuerzas ideológicas —a veces recalcitrantes— se toman el poder para insistir en la 'virtud' de la fuerza sin argumentos, en la 'noble' tarea de la violencia como única salida para destruir aquello que nos aleja de lo más racional y humano y que nos acerca a una autodestrucción sobre la base de una razón que en ocasiones parece haber perdido su rumbo.

De ahí que para autores como Todorov (1999), el problema de las humanidades tenga que ver con el pensamiento sobre el pensamiento, las experiencias sobre las experiencias y, en última instancia, el texto y el discurso, pues allí opera la fuerza del poder

que todo lo devora y la escisión de las ciencias exactas y las humanidades. En este sentido, las humanidades se refieren al hombre en cuanto tal y en cuanto productor de textos. No obstante, es importante tener en cuenta que el concepto de texto ha cambiado, y este ya no se define como un lugar de certezas ni la lectura como una actividad lineal. El texto es una estructura compleja, muchas veces vinculada a prácticas estéticas.

La lectura, por su parte, se entiende como algo más que un encuentro bidireccional con un objeto textual, pues en muchos casos se requiere de un tipo de lectura simultánea o en diferentes formatos. Entonces lo que constituye eso que llamamos humanismo comprende dimensiones discursivas y textuales a través de las cuales la ideología ejerce su poder y las ideas proclaman su «verdad espiritual».

Por eso el discurso político no requiere del hecho factual, sino de una fuerza ilocucionaria que permita llegar, por medio de la emoción, a la razón:

> La manipulación consciente e inteligente de los hábitos y opiniones organizados de las masas es un elemento de importancia en la sociedad democrática. Quienes manipulan este mecanismo oculto de la sociedad constituyen el gobierno invisible que detenta el verdadero poder que rige el destino de nuestro país. Quienes nos gobiernan, moldean nuestras mentes, definen nuestros gustos o nos sugieren nuestras ideas son en gran medida personas de las que nunca hemos oído hablar (Bernays, 2008, p. 16).

El discurso construye, de esta manera, su propia retórica con estrategias de manipulación y desinformación. Pero si quienes dirigen los rumbos de la sociedad contemporánea son los mismos gestores del engaño, ¿qué le queda a la sociedad, doblegada tanto por las fuerzas de la insensatez como por las decisiones laudatorias de quienes le rinden tributo al mercado y a las fuerzas neoliberales? Quizá —y esto podría resultar la respuesta manida de intelectuales como Michel Foucault o Noam Chomsky— le queda la resistencia civil. Una de las vías de la resistencia como lugar estratégico es la

educación y la formación del pensamiento crítico a través de las herramientas de las que disponen las ciencias humanas:

> El pensamiento crítico debe promoverse. La crítica es imprescindible para el progreso de las sociedades, para su mejora. Una sociedad precisa de referentes intelectuales, de faros en lo alto de la montaña, personajes u organismos encumbrados a los que poder seguir; pero también de críticos que, permanentemente y desde la buena fe, cuestionen el modelo vigente y a aquellos mientras proponen universos distintos y nuevos sueños (Fernández Montesinos, 2018, p. 74).

La educación necesita promover el pensamiento crítico para que los espacios de formación no se conviertan en un campo de instrumentalización y objetivación de saberes y prácticas, sin considerar las acciones y saberes en sí mismos y sin atender a los discursos y sus contextos. No es la acumulación de conocimiento lo que define nuestra humanidad, no es la sistematización gradual de los saberes y su transmisión de una generación a otra; es, más bien, la posibilidad de estructurar y transformar nuestra experiencia de la realidad en sentido, con lo cual el conocimiento adquiere otra dimensión.

El cambio de perspectiva demanda la redefinición de conceptos tan importantes para la educación en general como el de humanidades, lo cual lleva a pensar microestructuras sociales y otras instancias más amplias, como las de ciudad o nación. Según Max-Neef (2004, p. 4) «estamos atrapados en una inmensa desorientación cultural, desorientación sustentada económicamente en las corporaciones, jurídicamente en los gobiernos y sus legislaturas, espiritualmente en las instituciones religiosas e intelectualmente en la universidad».

En consecuencia, y como señala el mismo autor, es necesario que la universidad actual prepare a sus estudiantes para «integrarse sinérgicamente con el mundo natural», potenciar la creación humana, científica, tecnológica, cultural y artística. Es decir, no basta ni es suficiente con salvaguardar la tradición antigua ofreciéndole al estudiante cursos de conocimiento general, recargando los

planes de estudio (con lo cual un estudiante no tendría tiempo de reflexionar, ya que estaría en un mar de materias y contenidos no focalizados), sino más bien dándole al estudiante espacio para educarse a sí mismo o, como dice Ernst Gombrich (1981):

> Más tiempo para leer en vez de saltar de un punto a otro, tiempo para asimilar conocimientos en vez de adquirirlos superficialmente, para recorrer el país alrededor de la parcela que le ha sido otorgada, para efectuar sus propios descubrimientos y para disfrutar contemplándolo desde un picacho vecino, sin esperar un diploma en montañismo, para satisfacer a los burócratas y demostrarles que su crédito ha sido bien invertido (p. 20).

La idea es que el estudioso de un área comprenda que debe leer sobre otras áreas, que debe conocer aquello que la academia le insinúa. De ahí la necesidad de que las universidades sean abanderadas de la investigación humanística y no solo de los proyectos científicos.

La universidad tiene un compromiso social humanístico y no solo un deber social con la ciencia. Su responsabilidad es rescatar las ideas de los pensadores clásicos para el mundo contemporáneo, pero también tiene la obligación de orientar el pensamiento crítico en un mundo que, por largos periodos de somnolencia intelectual, parece acallado por la impositiva voz de quienes tienen la verdad mientras están postrados en la silla del poder.

Tal como dicen Hernández y López Carrascal (2003), los humanistas establecieron una conversación con la tradición, la cual buscaba el desarrollo de la sensibilidad y la educación en el dominio de la lengua, así como el reconocimiento de lo humano y una ingente necesidad de pensar la vida social. Estas búsquedas no tienen otra finalidad que proponer puntos de referencia para la construcción de identidad individual y social. No se puede pensar la identidad de un pueblo, de una institución o de un grupo social si estos no se reconocen en la historia y si no exploran el lenguaje que los define y los constituye.

Es aquí, entonces, donde se justifica el estudio de la formación humanística, la cual, como dice Mora Acosta (2014), está situada

en un contexto histórico y social. La universidad ha de considerar los contextos actuales, tanto desde las perspectivas científicas como desde el redimensionamiento de sus estructuras sociales, políticas y tecnológicas.

La educación, sin duda, constituye un instrumento de comprensión y de lucha intelectual contra las injusticias que la misma humanidad se ha encargado de producir, pero no es tampoco la única salida. *Lo humano*, eso que parece constitutivo de quienes gozamos con el uso de la razón, parece a veces un devaneo del instante que pasamos en este planeta, pero a veces la arrogancia, que resulta ser tan propiamente humana, nos ciega ante nuestra actitud frente a la vida y frente al mundo que habitamos. Eso define lo que somos, aunque sea negado en virtud de una historia vilipendiada por quienes luchan solo por intereses particulares.

Por eso las humanidades tendrían la obligación de orientar a la sociedad en la comprensión y el manejo de las situaciones de la vida. Adicionalmente:

> Tratarían de aportar razones que permitieran conducirse siguiendo pautas que no se derivan solamente de la tradición, o de la «buena educación», sino de una comprensión compartida sobre lo que es legítimo y necesario para la supervivencia de la sociedad y para mejorar la calidad de la vida (Hernández y López Carrascal, 2003, p. 139).

Esto requeriría la participación de la universidad como centro de discusión y producción de conocimiento y cultura, y también la comprensión misma del concepto de humanidades fuera de las instituciones educativas.

Es común, entre los epistemólogos o historiadores de las disciplinas, plantear la dicotomía entre ciencias duras y ciencias blandas, algo que se justifica regularmente, según Reyes (2002), cuando se habla de método. No obstante, no se puede dejar de lado que uno y otro campo de saber buscan representaciones del mundo, representaciones que en uno son de orden objetivo y en el otro subjetivo,

por cuanto buscan la expresión singular y a veces personal y social de la realidad percibida e imaginada (Jacob, 1998).

Esta separación trae consigo un problema epistemológico que devela la cruel división y fragmentación de lo humano:

> Es imposible concebir la unidad compleja de lo humano por medio del pensamiento disyuntivo que concibe nuestra humanidad de manera insular por fuera del cosmos que los rodea, de la materia física y del espíritu del cual estamos constituidos, ni tampoco por medio del pensamiento reductor que reduce la unidad humana a un substrato puramente bioanatómico (Morin, 2007).

A cambio, la educación debe establecer un diálogo más fuerte entre las ciencias naturales «con el fin de ubicar la condición humana en el mundo», y entre las ciencias humanas para «aclarar las multidimensionalidades y complejidades humanas» (Morin, 2007).

Esta perspectiva requiere, sin duda, comprender que la concepción de humanidad, de humanidades, de lo humano, de lo humanístico, de las ciencias del espíritu y de todo aquello que resulte afín, responde —más allá de la lógica de la situación, como pensaba Gombrich— al devenir mismo de la historia. Esta no se puede entender como un conjunto de sucesos o acontecimientos lineales, pues en ella habitan o duermen otras historias que bordean sus lindes, las fuerzas que cohabitan sus espacios, los lugares que parecen inevitables, las zonas cargadas del simbolismo que le imprimen algunos o la traza de un pasado adormilado.

Para Arthur Danto (1999), los lindes de la historia permiten la comprensión de lo que está fuera de la convencionalidad, más allá de las decisiones o gustos sociales, y más allá de los caprichos minoritarios. Esos límites históricos permiten interpretar aquello que no hace parte de la historia oficial por estar «fuera de ella», es decir, por no constituir «mundo histórico».

La historia no valida discursos omnipotentes, sino que tales disertaciones son validadas por la discursividad que se instaura bajo ciertas condiciones de posibilidad, como la lucha por el poder o el

ansia de poseer la verdad que, en última instancia, son lo mismo. De ahí que el discurso constituya un objeto material institucional e histórico y que, de acuerdo con Foucault (1984, p. 11), «en nuestros días la historia es lo que transforma los *documentos* en *monumentos*, y que allí donde se trataba de reconocer por su vaciado lo que había sido, despliega una masa de elementos que hay que aislar, agrupar, hacer pertinentes, disponer en relaciones, constituir en conjuntos».

No se trata ya de la arqueología como «disciplina de los monumentos mudos», sino de la «descripción intrínseca de los objetos». El documento, fuera de contexto, no pasa de ser más que un objeto sin su objeto discursivo, sin aquello que lo hace hablar más allá de lo que la tinta negra deja transparentar.

Es por lo anterior que Michel Foucault contrapone una comprensión multicausal a una interpretación causal y lineal de la historia global de los hechos inmutables. El documento deja de ser, así, materia inerte, voz sometida al silencio y atrapada en la interpretación de su propia verdad, para convertirse en un tejido que se define desde su interior y su propia constitución, para transformarse en una máquina discursiva que habla y dice sobre su propio contexto de creación discursiva.

La historia, entonces, no es oquedad de hechos que se humedecen o secan con el tiempo y se hacen piedra indemne, y tampoco una línea recta trazada por una fuerza superior. Ella es un complejo de relaciones que demandan una descripción intrínseca de lo que habla, del monumento y del acontecimiento como enunciado. No se trata, hoy por hoy, de la gran historia, de las sucesiones, de las linealidades o de las grandes periodicidades. Hoy tienen protagonismo la microhistoria, los profundos desgajamientos, los juegos y transformaciones, los límites, las rupturas, las ideas y el pensamiento.

Encuadrada en un espacio que reduce la verdad de forma unilateral a un aserto institucional, la humanidad —valga decir, el concepto de lo *humano*— es parte de una historia que la constituye en su devenir constante, que la modela según las necesidades sociales,

que la define según los códigos culturales, que la deforma según los espacios políticos implicados, que la indeterminan según el acontecer económico y social, y que la reinventan según esa búsqueda incansable (que parece innata) de la libertad.

Pero la historia a la que se adscribe un saber humanístico no está constreñida al pasado histórico, más bien circunscribe el presente en el que está atrapada la sociedad actual y se integra al horizonte futuro sobre el que operan las aspiraciones de renovación:

> El nuevo humanismo es algo más orgánico que no atrapa a la sociedad ni sus visiones en su mero desarrollo científico o tecnológico, sino que la mira en perspectiva y en nuestro caso es inexcusablemente la de la paz, la de la sociedad justa e incluyente, la del desarrollo regional. Debe relacionarse críticamente con el imperialismo hegemónico, manipulador y destructivo de las libertades; trata igualmente rescatar y ponderar la importancia del individuo concreto y su papel en la sociedad. El humanismo entraña una manera de afrontar la diferencia y la diversidad de los grupos de seres humanos. La historia entonces es un núcleo intelectual orgánicamente relacionado con el humanismo. Y aquí debemos entenderla no solo como conocimiento cuidadoso del pasado, sino que tenemos también que integrar direcciones de futuro, horizontes prospectivos. En el mundo contemporáneo la más humana de las disciplinas o enfoques es el que tiene que ver con los sueños de futuro, el modo como colectivamente soñamos la realización de ser simplemente humanos con conciencia no ingenua de lo que ello significa. Saber de perspectiva se lo llamó desde Nietzsche, ahora hablamos con coherencia de prospectiva humana como un campo de trabajo intelectual en el cual se tienen en cuenta las realidades y se mira el futuro (Guzmán Mesa, 2019).

Las humanidades tendrían que reavivar lo que de otra manera estaría muerto, penetrar en regiones histórico-culturales para conferir vida a procesos socio-humanísticos determinantes para el futuro del planeta. Las ciencias humanas y el arte se encuentran para eliminar la separación entre el yo y el mundo, y en este lugar la hermenéutica se constituye en uno de los espacios para la formación de la intimidad del yo, lo que hace posible comprender la formación como el proceso de mediación entre el mundo objetivado y

cosificado (por diversos mecanismos sociohistóricos) y las necesidades y luchas que le apuestan a la subjetividad, a la emoción y al sentimiento, sin los cuales no sería posible el cambio. En ello radica la capacidad imaginante, la capacidad poética del filosofar que, en cierto sentido, se confunde con el poetizar.

Volvemos, nuevamente, a la filosofía:

> El hombre es un animal inconscientemente filosófico, que se planteó las cuestiones de la filosofía mucho tiempo antes de que la filosofía existiese como reflexión explícita; y es un animal poético que proporcionó en lo imaginario una respuesta a estas cuestiones (Castoriadis, 1983, p. 256).

En esa capacidad imaginante están los retos de la contemporaneidad.

Entonces la búsqueda de la libertad, la conciencia sobre las preguntas que lo impulsan, las determinaciones contemporáneas (nuevas tecnologías, geopolítica, lucha de poderes…), la razonabilidad que promueve el espíritu de lucha que da lugar a una educación soportada en la sensibilidad y en la capacidad de tiene la emoción de comprender eso otro que se nos escapa y que nos hace humanos, la hermenéutica que reinventa la pregunta de la comprensión de nuestro habitar humano en la tierra, y ese vaivén del concepto «humano» en el devenir histórico de la sociedad, dan lugar a nuevas preguntas, pues parece, por las enormes contradicciones que nos cobija, que la esencia del ser humano es no tener una esencia.

Por eso, comprender la historia no parece suficiente para determinar lo que somos hoy como habitantes de este planeta que intoxicamos con tanta humanidad. En este punto, el sujeto puesto a la deriva de la incertidumbre siente la fractura del tiempo en el que se sucede la historia y en el que la vida transcurre como un relato cuyas acciones apelan a su espíritu más rebelde y, al mismo tiempo, más racional. Y esto, en cierto sentido, nos obliga a reinventar nuestra propia humanidad.

Capítulo 3

La metáfora del lenguaje

Entre la estética tradicional y la filosofía del arte

> *El deslizamiento de la estética hacia la filosofía del arte estimula, durante el siglo* XX*, una búsqueda afanosa de la especificación de lo artístico en las propias obras.*
>
> Simón Marchán Fiz

El sujeto moderno resulta fracturado en el quiebre de esa decepción que le producen la ciencia y la tecnología, cuya promesa de un mejor futuro da con la idea de una humanidad resquebrajada y envuelta en guerras mundiales, guerras civiles y estrategias de dominación y colonización. De ahí que los hombres y mujeres hayan construido un relato que los obliga, permanentemente, a reinventar su propia humanidad, gracias a esa capacidad imaginante y a la búsqueda incesante de una libertad que, ante cualquier movimiento geopolítico, parece difuminarse en el espacio de la historia. Por eso, no basta con analizar la línea de tiempo transcurrida entre una ruptura epistemológica y otra, sino que también es necesario comprender otros umbrales, otros resquebrajamientos del tiempo que habitamos bajo la sombra de un ansia de conquista o el deseo de comprendernos y superar nuestras propias limitaciones humanas.

Si lo humano también está definido por lo que comúnmente conocemos como cultura, y si esta es convencional y está estructurada por una red de signos, entonces, la manera en que los seres humanos nos hemos relacionado con esos signos también determina los imaginarios que definen el lenguaje y, en consecuencia, el modo en que dicho imaginario semiótico determina nuestro proceder como humanos, nuestras formas de pensar, nuestros hábitos y las construcciones socioculturales que realizamos.

Dicho de otra manera, a lo largo de la historia de la humanidad la concepción acerca del lenguaje y el signo no solo definen un

saber filosófico sobre los modos de comprender la realidad, también indican la manera en que esos saberes configuran concepciones más amplias para operar, pensar o comportarse dentro de esa realidad. Esto ha llevado a que la misma concepción de lenguaje y de signo mute a lo largo del tiempo,[12] a que los filósofos definan o conciban sus rasgos de una u otra manera —más estructuralista, más pragmática, más semántica, más o menos comunicativa— a configurar unas tendencias —naturalista o convencional—, unas rutas de investigación —filológica, en la necesidad de identificar una lengua común y filosófica, al considerar el lenguaje como parte de la expresión humana de las culturas— o bien unos paradigmas determinados —tradicional, formal, hermenéutico—.

Así, en el siglo XIX la preocupación era hacer del lenguaje el reflejo del conocimiento y buscar una lógica independiente de las gramáticas; de ahí que Foucault (1981, p. 289) señale que «el lenguaje se repliega sobre sí mismo, adquiere su espesor propio, despliega una historia, unas leyes y una objetividad que solo a él le pertenecen. Se ha convertido en un objeto de conocimiento entre muchos». Este es el punto de partida para que en el siglo XX el signo se vuelva sobre sí mismo y el lenguaje se convierta en un instrumento que produce lo mismo que vehiculiza. Se trata del pliegue, de la especificidad, del paradigma de la formalización (formalismo ruso, teoría de la *Gestalt*, estructuralismo, semiótica literaria o narratología) que se devora en la teoría.

Al paradigma de la formalización le sucede el de la interpretación, gracias al cual el lenguaje se convierte en condición de posibilidad de la filosofía, de modo que las palabras ahora dicen más de lo que dicen y tienen que ver con los sujetos que hablan y que, al hacerlo, se enuncian o develan en cada palabra. Este *retorno del lenguaje*, que se puede plantear desde Ferdinand De Saussure, desde

[12] Mauricio Beuchot (2004) hace un recorrido por los hitos más importantes de la filosofía del lenguaje y el signo, partiendo de los antecedentes griegos hasta llegar a los semiotas contemporáneos, pasando por los filósofos medievales, españoles y mexicanos, entre otros. Umberto Eco (1994), por su parte, propone un panorama de la clasificación de los signos, su estudio por parte de los filósofos, la estructura definida por los lingüistas y los distintos procesos semiósicos en los que opera. Es claro, sin embargo, que lo que los filósofos entienden o definen como signo en un momento determinado sigue, de uno u otro modo, los conceptos griegos, bien los de los estoicos, o bien los de Platón o Aristóteles.

Nietzsche o desde los griegos,[13] plantea la «autodestrucción» del lenguaje (el lenguaje que, mordiéndose la cola, se explica a sí mismo) para configurar la realidad y desplazarse en su sentido metafórico a otros campos, como el artístico. Es sobre este retorno que se erigen los paradigmas de la formalización y de la interpretación, cuyo rasgo común es la crítica del lenguaje y, por extensión, el lenguaje estético.

Las teorías hermenéuticas reviven la idea heideggeriana del *habla* que habla y que, por tanto, es vecina de la experiencia. Así, en cierto tipo de investigación cualitativa el lenguaje adquiere un lugar preferencial y pasa de ser instrumento a ser constitutivo de la experiencia de quienes investigan: el lenguaje atraviesa la experiencia de los sujetos y la vida misma se convierte en una narración; el lenguaje no solo es el del protocolo investigativo, sino el de quien realiza la investigación, el de quien, en su mirada subjetiva, reconstruye el mundo a través de su ejercicio de interpretación, pues al fin y al cabo el punto de vista del observador determina el objeto observado.

Esto tiene sus efectos en otros campos del saber, ya que en este momento el lenguaje tiene que ver con lo individual, pero también con lo social, con lo institucional, ya que él es constitutivo de la realidad social. El lenguaje imparcial, neutro, impersonal y sin intención solo sería posible en un mundo utópico, y aun así, la construcción de ese mundo, a través del lenguaje, ya tendría una intención lingüística o retórica:

> El lenguaje para lo que sirve, ante todo, es para hacer cosas en el ámbito de lo político social a base de influir en los conciudadanos. En cambio, está mal dotado para reproducir y transmitir la realidad, que una y otra vez se le escapa al lenguaje, de manera que nunca consigue este apresarla definitivamente en forma de verdad absoluta e incontrovertible, innegable en todos los espacios y los sucesivos tiempos. Para esto el lenguaje no está nada bien pertrechado, por lo que, para tratar con la presunta verdad de la filosofía y de la ciencia, no ha habido más remedio que

[13] Véase al respecto el texto de Carlos Rojas Osorio (2001), en el que el autor muestra distintos hitos, tanto modernos como antiguos, en los que el lenguaje se convirtió en el ámbito del pensar filosófico.

> recurrir a nuevos lenguajes escrupulosa y estrictamente pactados entre sus usuarios, los llamados «lenguajes especiales» o «lenguajes científicos» (López Eire, 2005, p. 7).

Ahora bien, este quiebre del lenguaje se da también en las artes plásticas de finales del siglo XIX y principios del XX, cuando el paso de la estética hacia la filosofía del arte estimula la búsqueda de la especificación de lo artístico en las obras de arte (Marchán Fiz, 1987). Ya no se trata de una estética que se centra en los objetos y que es, por tanto, objetivista, sino de una filosofía del arte que indaga por lo que de artístico hay en una obra. Se trata también de una teoría del lenguaje que indaga por el lenguaje más que por una relación entre el objeto y la palabra.

De este modo, el arte (al lado del lenguaje) confirma su propia muerte[14] y es esto lo que le permite una mayor autonomía y la posibilidad de volverse más reflexivo sobre sus propias estructuras. La filosofía del arte, así las cosas, convive con las ciencias del lenguaje, esto es, con el retorno del lenguaje, el cual se despliega sobre sí mismo en la episteme moderna. Según Marchán Fiz (1987), una característica de la modernidad es la disgregación entre forma y contenido:

> La disociación de la unidad tradicional entre la forma y el contenido es un rasgo recurrente de la modernidad. Lo que cuestiona, en realidad, no es tanto el carácter general de la obra cuanto un tipo determinado e histórico de la misma, a saber, *la obra orgánica cerrada*, la que está en consonancia con el orden estable de la representación clásica, cuya nota más destacada es la unión o reconciliación armónica entre la forma y los contenidos (p. 226).

Esta autorreflexión en la que el arte es el centro ya había empezado a consolidarse desde la idea romántica del arte como reflexión y

[14] No significa esta «muerte» que el arte desaparece o se destruye, sino que muda sus procedimientos y, por tanto, la concepción de arte tal como este había sido entendido hasta entonces. Es «el fin» del predominio de la figuración en el arte, pues los artistas, en general, renuncian al arte mimético, y son los propios medios los que se convierten en objeto del arte: el arte habla de sí mismo, de aquello que lo determina, esto es, de lo artístico. Lo que esto sea, está definido por cada lenguaje estético en particular: es lo pictórico lo propio de la pintura, como lo es la literariedad el objeto de la literatura. Con anterioridad, cuando apareció la fotografía, se había anunciado el fin de la pintura, pero esta se renovó aun después de casi dos siglos de haberse inventado el dispositivo fotográfico, y el arte pictórico sigue vigente reconstruyendo su historia.

desde la toma de conciencia derivada de la crítica que Dilthey (1949) hace a las estéticas filosóficas por dejar de lado el lenguaje formal.

La consecuencia inmediata es la crisis del orden clásico, es decir, se abandona la lógica de la clasificación y del cuadro, lo cual se origina por el desdoblamiento del lenguaje. La fragmentación en el arte discurre paralelo a la ruptura del orden clásico. En el caso de la literatura surge el dispositivo semiótico, es decir, se amplía el sistema lingüístico con la inversión del carácter normativo del lenguaje habitual, toda vez que los sistemas semióticos requieren otras interpretaciones más allá de las establecidas por el código lingüístico.

Otro efecto es el desdoblamiento de los valores representativos del lenguaje, por un lado, de la relación entre pensamiento y conocimiento de las cosas y, por otro, de los valores formales del lenguaje articulado. De aquí se desprenden dos problemáticas: hay una desconfianza en la capacidad de la palabra para expresar la realidad, y existe el rechazo de las estructuras lógicas del discurso, las cuales ya no son suficientes para obtener el sentido de los acontecimientos.

Se recurre entonces a los modelos tradicionales y a mecanismos inconscientes, lo cual denota la liberación del lenguaje tanto de la forma de un tema, como de la representación y de la verdad preexistente. Como se ve, se trata de una autorreflexión en el lenguaje que, como un espejo, detenta sus efectos más significativos en el arte, de este modo los paradigmas de la formalización y de la interpretación se dan tanto en los sistemas verbales como en los estéticos.

Desde principios de la modernidad se empieza a ver el espesor de lo artístico en las artes. En la pintura, por ejemplo, se genera la controversia entre la referencia a la realidad mimética exterior y los propios medios expresivos. La característica común del arte en la modernidad es la inmanencia del signo, esto es, el repliegue de la obra sobre su propio lenguaje. La crisis semántica en las artes tiene su origen en aquellos pensadores que proponen que el lenguaje debe ser objeto crucial de la investigación filosófica.

En este contexto, el saber estético está entre dos actitudes: la que está a favor del lenguaje por encima del poeta, y la que indaga por quién habla o pinta: «El retorno del lenguaje no atañe solamente a este como algo objetivo y acabado, sino que afecta asimismo al lugar ambiguo del autor, de quien habla, a la versatilidad de los estados de ánimo» (Marchán Fiz, 1987, p. 229).

La estética tradicional no se puede sostener dada la muerte del arte, y puesto que a finales del siglo XVIII la estética tiende a resolverse en las poéticas —entendidas estas como teorías internas de cada arte— la pérdida de confianza en la estética impulsa la crítica artística, que desde el romanticismo se convierte en una reflexión inmanente de las obras. En esta dirección, el formalismo ruso sigue la tradición de la ciencia del arte, pero también está comprometido con la poética y la crítica del lenguaje en la medida en que se centra en la obra en cuanto tal, compartiendo con las vanguardias una preocupación por los límites de los distintos lenguajes artísticos. Este tránsito entre poética y estética no se da, por tanto, de forma abrupta, más bien pasa por una serie de matices que dan lugar a reflexiones que van del tópico de una obra (los temas universales de los que trata un texto literario y que lo hace literario) a los mecanismos estilísticos y formales (aquello que desnaturaliza, desautomatiza o singulariza lo obvio para hacerlo artístico).

De esta manera, la caída de la estética sistemática se da entre 1900 y 1910, con lo cual ya no puede eludir los aportes de las ciencias del lenguaje, pues en estas fechas los estudios filológicos, en cabeza de Ferdinand De Saussure, pasan a ser estudios científicos del lenguaje: nace la lingüística y con ella la visión estructuralista del mundo.[15] El carácter estructural que supone la lingüística lleva a que en la literatura y en las artes se afiance el rasgo de la forma, por eso son las estéticas de la formalización artística las

[15] Claro está que el libro de Saussure tuvo su primera aparición en alemán en 1915, pero dicha publicación está basada en las conferencias que diera el lingüista en la Universidad de Ginebra entre 1906 y 1911. Ahora bien, los estudios realizados por el ginebrino dan lugar a la configuración científica del lenguaje en su objeto específico y definido: la lengua, como aquello que resulta mayormente invariable y por tanto idóneo de un estudio lingüístico. Esta perspectiva se aleja del planteamiento de los neogramáticos del siglo XIX en su búsqueda del idioma protoindoeuropeo, pero al mismo tiempo le debe el carácter positivo en la definición de leyes fonéticas y cambio lingüístico. Para un recorrido detallado de la lingüística del siglo XIX y la transición hacia el proyecto lingüístico del siglo XX, se puede consultar el texto de Carlos Patiño (1999).

que dan pie al triunfo de un arte sintáctico en el contexto de la investigación artística, mientras que la lógica de la clasificación llega al punto de las obsesiones metodológicas del estructuralismo y la estética semiótica.[16]

Esta mirada se funda en la creencia de que hay hechos artísticos de carácter objetivo; en consecuencia, la atención se pone en los valores formales, de ahí que la función del arte sea producir objetos que se basten a sí mismos. Esta teoría incide sobre la idea de imagen artística, entendida como una manera de ordenar la experiencia visual. El énfasis en los asuntos de la percepción lleva a que la teoría de la *Gestalt* influya sobre la formalización estética a partir de la idea de que la estructura artística es un todo y que hay una analogía entre el complejo psicofisiológico y la naturaleza externa. Estas ideas contribuyen a justificar el objetivismo radical de algunos productos artísticos. El estructuralismo, por su parte, considera que la obra de arte es una estructura, idea que llevó a ciertos abusos como el de reducir la reflexión estética a una teoría de los signos o el de pensar la constatación desde intenciones cientificistas.

En la década de los sesenta se erigen las estéticas de la interpretación, estas aparecen cuando el neopositivismo está declinando y cuando arrecian las críticas al estructuralismo. Uno de los mayores representantes de este último, Levi-Strauss, plantea que en el arte el significado y el significante son asimétricos; y uno de los teóricos más importantes de la semiótica estética, Umberto Eco (1987), plantea que en la obra artística no se da una relación unívoca entre la obra y sus contenidos, por tanto, el arte es un proceso que demanda la participación del espectador. Este cambio de perspectiva frente a los modos de interpretación se precisa con las llamadas estéticas de la textualidad que llevan a que se

[16] Hay varias posturas teóricas que abren perspectivas de comprensión sobre este fenómeno. Así, por ejemplo, según Jairo Montoya (2008) esta vuelta hacia el lenguaje está preparada por la fenomenología, la cual suspende las evidencias y los prejuicios sobre las cosas y ayuda a aclarar lo invisibles que son los conceptos de estética y arte. De otro lado, los autores de la teoría del símbolo plantean que la estética es incapaz de dar definiciones válidas universalmente de los conceptos más importantes, de manera que se direcciona al análisis y significación de los objetos artísticos. Por su parte, Wittgenstein señala que las palabras no tienen sentido sin el contexto, a lo cual se une la idea de función, referida esta última a la manera que tiene el hombre de relacionarse con el mundo.

abandonen las equivalencias entre el significante y el significado y a que se busque la reconstrucción de la polifonía instintiva.

En la obra, entonces, no hay hechos que esperen ser constatados; hay, más bien, interpretaciones. La base de este paradigma está en los planteamientos que hacen algunos autores a partir de las propuestas de Nietzsche y Freud: de un lado está la lectura que hace Derrida, para quien ni la vida psíquica ni la obra de arte son transparentes en su sentido; de otro, la mirada híbrida de Kristeva (2002), cuya perspectiva asume que los dispositivos de la obra de arte no son solo la prolongación del dispositivo lingüístico o comunicacional, sino transversal a ellos y, por ende, abiertos a la dispersión.

Los rasgos comunes en ambas lecturas son la desconfianza en el positivismo de las formalizaciones y la disolución de la estética en una hermenéutica general, rompiendo así la equivalencia unívoca entre significante y significado. Teniendo en cuenta lo dicho hasta el momento, se puede decir que la cultura de la fragmentación y de la heterogeneidad ha invadido la teoría estética. En este punto se diluyen las estéticas decimonónicas, y las ciencias humanas empiezan su fraccionamiento. Así, el pluralismo se convierte en un rasgo común de los paradigmas que predominaron en la episteme moderna: la formalización y la interpretación.

Pero ¿qué pasa en la segunda mitad del siglo XX con la relación entre arte y lenguaje? ¿qué implicaciones tiene dicha relación en la concepción de arte y en la concepción de los estudios humanísticos?

Si las humanidades plantean una conversación con la tradición, con la cual se busca el desarrollo de la sensibilidad y la educación en el dominio de la lengua, así como el reconocimiento de lo humano y la ingente necesidad de pensar la vida social, entonces, comprender tal relación coadyuva en el planteamiento de puntos de referencia para la construcción de identidad individual y social, algo vigente en el mundo contemporáneo.

Tanto el arte como el lenguaje unen, convocan, juntan y crean comunidad; tanto el arte como el lenguaje muestran y exteriorizan

lo más profundo y arraigado de los grupos étnicos, de las sociedades, de los sujetos y de las individualidades. En este sentido, el arte es medio que transmite aquello que solo se puede transmitir porque se conserva. Dicho de otra manera, arte y lenguaje sirven para crearnos pautas de conducta porque en el hacer que la actividad estética implica, se revelan las mismas acciones y formas de pensar que determinan dicha actividad: el artista reflexiona, conceptualiza y piensa acerca de la realidad social y humana de la que participa. Por eso Michel Serres (1991) se plantea esta pregunta frente al carácter poético que es constitutivo de lo humano: «¿Quién puede matar después de ver una aurora boreal?».

El arte aboga por comprender lo real y en esta medida trasciende la vida misma del sujeto. De modo que el arte funge de juntura de las dimensiones ética, estética y lógica, dimensiones constitutivas de la realidad semiósica del sujeto de acuerdo con el filósofo Charles Sanders Peirce (1988). Lo que el ser humano busca es un fin admirable, y este no se lo encuentra como una única forma de comportamiento ético, pues también revela un rasgo estético ya que es lo bello lo que admiramos por sí mismo y no en relación con otra cosa. Esto implica, además, que el placer está cerca de la bondad estética por cuanto se lo aprueba, y que la belleza consistiría no en el hecho de que algo sea bello *per se*, sino en la aspiración del ideal de razonabilidad que representa —dimensión lógica—.

De modo que ese fin admirable que suponemos en la pregunta de Michel Serres es, realmente, un ideal simple cuyo carácter es evolutivo —ya dijimos que la humanidad se construye—, universalmente deseable y que provoca cierta simpatía intelectual toda vez que, como dice Peirce, las cualidades están gobernadas por la razón.

Si el arte y la literatura responden al paradigma de la formalización y al de la interpretación, entonces esto tendrá un impacto en los imaginarios colectivos, tanto en el ámbito académico como en la vida social. Ahora bien, el efecto más representativo del retorno del lenguaje es que este se convierte en objeto de

conocimiento, pero este retorno lo afecta en cuanto tal y tiene un impacto en el lugar del autor, de quién habla, en los estados de ánimo y, en consecuencia, en el problema del estilo. Son varios los teóricos que han intentado abordar el problema teórico de la relación entre arte y lenguaje.

Así, por ejemplo, Omar Calabrese (1987) en su texto *El lenguaje del arte*, se ocupa de la relación entre el arte y la comunicación, para lo cual plantea la pregunta ¿el arte es un lenguaje? En el desarrollo de este tema, el autor considera dos tendencias teóricas. De un lado, la que reflexiona sobre el arte considerándolo un fenómeno que no se ciñe a configuraciones racionales; de otro, aquella que piensa que el arte es un lenguaje. El autor se centra en esta segunda tendencia, presentando autores y teorías que la sustentan. Este trabajo, eminentemente teórico, retoma pensadores de la semiótica y de la lingüística, y hace un énfasis en esta última, algo que se aprecia desde el mismo título de su texto.

De otro lado, el concepto de semiótica que maneja proviene de los planteamientos del semiólogo italiano Umberto Eco, para quien la semiótica es la disciplina encargada de la cultura entendida como un fenómeno comunicativo. Esta es una de las posturas del piamontés, ya que en otros momentos la ha definido como campo de investigación, disciplina o teoría del signo. Ya en la década del noventa, la semiótica sería entendida por el semiólogo como una teoría de la mentira, pues los signos sirven, entre otras cosas, para mentir.

En una perspectiva también semiótica, pero desde un enfoque plenamente periceano, Francisca Pérez Carreño (1988) lleva a cabo un análisis de la interpretación de las imágenes pictóricas. Para esto, recrea los problemas más generales —semióticos y filosóficos— relacionados con el tema de la representación y el conocimiento en general. En clara oposición a la teoría de Umberto Eco, Pérez Carreño incorpora mecanismos, según ella, legitimados de las imágenes pictóricas, resaltando, además, el potencial de la teoría naturalista del ícono:

> El ícono es la forma primera de representación de lo real, puesto que exige una interpretación (un «interpretante» en sentido estricto) que no es convencional. Por esta razón se opone al símbolo, cuya capacidad representativa se basa en la existencia previa de una interpretación convencionalmente admitida (Pérez, 1988, p. 12).

La autora, sin embargo, señala más adelante que «la realidad que percibimos es única, personal e incorregible y sus imágenes no son 'transparentes', sino significativas» (p. 13), lo que llevaría a pensar en la configuración de tal significación por medio de operaciones semióticas que tienen lugar por vía del signo, uno de cuyos ápices es el símbolo. Dicho de otra manera, la realidad, sea esta artística o no, determina nuestras formas de representación y con ello nuestra visión del mundo a través de nuestra interacción con íconos, índices y símbolos, siendo los últimos arbitrarios y los primeros menos convencionales. De hecho, desde la teoría de Peirce, el símbolo subsume al índice y este al ícono, dada la gradación de primeridad en el ícono, segundidad en el índice y terceridad en el símbolo.

Así, cuando interpretamos una obra de arte lo hacemos porque captamos en ella cualidades (íconos), relaciones o conexiones con la realidad (índices) y aspectos no directamente vinculados con la realidad, pero que aluden a ella y le otorgan un sentido más amplio (símbolos).

Estas miradas teóricas sobre el arte y el lenguaje se amplían sobre todo si se considera que pensadores como Gombrich despliegan ideas que tocan las artes de manera particular y las humanidades de modo general. En este sentido, al hablar del humanista y del historiador cultural este autor considera el papel fundamental de conceptos como conocimiento general, que para él constituyen «una nube de rumores sobre una miscelánea de cosas» (Gombrich, 1981, p. 11).

Alusiones como «gesto quijotesco» o «risa de Monalisa» son posibles porque, como dijimos atrás, el lenguaje vivo está minado de conocimientos y voces de otros tiempos; siempre hablamos, podría decirse, con palabras prestadas. Este hablar con palabras ajenas definen lo que Gombrich denomina «fuentes de metáfora», es decir,

aquellas expresiones metafóricas con las cuales se alude a cierta realidad. Para comprender este tipo de expresiones es necesario asimilar el conjunto de signos y aprender a leer sus juegos. La metáfora es útil toda vez que sirve para interpretar nuestro propio mundo y comunicarnos con los demás.

En cualquier caso, el estudio del lenguaje implica fisuras no fáciles de detectar. Los modos de explicación interdisciplinaria sobre el mismo no son del todo accesibles. La lingüística misma, pese a su desarrollo, no alcanza a dar cuenta de esa interdisciplinariedad. Por ello se hace necesario abordar un entramado teórico, su justificación epistemológica y sus líneas de desarrollo más representativas. Así como es necesario comprender contextos de investigación y justificación de distintas aportaciones teóricas. Esto permitiría acercarse a la noción de símbolo y a la identificación del lenguaje como sistema simbólico, con lo cual se podrían sentar unas primeras bases en el conocimiento del lenguaje y sus modos de operación en la sociedad. En esta dirección estarían orientadas la lingüística, la psicolingüística, la sociolingüística, la pragmática y la semiótica, entre otras disciplinas.

El término lenguaje es bastante ambiguo, pues en la actualidad aparece relacionado con comunicación, información, conocimiento, gramática o habilidad. Se habla del lenguaje del arte, del cuerpo, del lenguaje cinematográfico y del lenguaje de las abejas; ello evidencia lo ambiguo y polisémico del término. La mirada sobre el lenguaje no es exclusiva de la lingüística y menos aún si el signo lingüístico deja una impronta en la historia del siglo XX hasta hacerse protagonista y convertirse en una metáfora llevada a la literatura y a las artes. Dicho de otra manera, y siguiendo a Marchán Fiz (1987), el retorno del lenguaje no es más que su autodestrucción como objeto de estudio filológico, y sobre tal retorno (sobre la metáfora que implica que se hable de lenguaje en las artes en general) se erigen dos paradigmas —la formalización y la interpretación— cuyo rasgo común es la crítica del «lenguaje».

Esta autodestrucción del lenguaje implica que se pasa de su estudio científico a la filosofía del lenguaje, del paradigma saussureano al wittgensteiniano, de la estética a la filosofía del arte, con lo cual el arte confirma su propia muerte y el lenguaje su retorno (la crítica de sí mismo). De ahí que el deslizamiento de la estética hacia la filosofía del arte, por ejemplo, estimule durante el siglo XX una búsqueda de la *especificación* de lo artístico en las propias obras. Esta especificación se da como metáfora y opera en otras disciplinas diferentes a la lingüística, las cuales aportan en la comprensión del lenguaje como sistema simbólico.

Esta es una de las razones por las cuales no se puede restringir el concepto de lenguaje a lo puramente lingüístico, pues la función a la que remite puede ser analizada desde diferentes perspectivas: su naturaleza, sus funciones de soporte, sus bases neurobiológicas, sus implicaciones sociales, sus procesos de adquisición y su utilización, aspectos complejos que interesan a la lingüística y a otras áreas y campos de investigación como la biología, la psicología, la sociología, la informática y la semiótica.

Según John Searle (1997), el lenguaje es constitutivo de la realidad social; la realidad bruta, en cambio, preexiste al código de la lengua, y esta idea implica pensar en dos aspectos. De un lado, que por medio del lenguaje el sujeto configura su universo simbólico; por otro, que una de las funciones determinantes del lenguaje es la significación, es decir, el uso que se le da a los signos en las interacciones cotidianas.

Lo primero permite comprender la dimensión temporal del discurso de la que habla Paul Ricoeur (2006), en tanto la vida de los sujetos hablantes es una narración en la cual se cierran y abren ciclos, una historia que se teje con signos: imágenes, imaginarios y maneras de ver y comprender la realidad. Lo segundo hace notar que los sujetos dan sentido a sus experiencias y a las cosas que los rodean gracias a los signos. Esta perspectiva permite afirmar que el lenguaje tiene una dimensión múltiple y que «es un fenómeno complejo cuya naturaleza semiodiscursiva está puesta al servicio

del conocimiento y de la interacción» (Cárdenas Páez, 2001, p. 79). Gracias a esta naturaleza el hombre produce e interpreta sentido, con lo cual se constituye como ser biopsicosocial cuyas vivencias y acciones generan constructos mentales.

A lo anterior se agrega la dimensión social y comunicativa del lenguaje. Si bien es cierto que gracias a la significación el ser humano da sentido a su existencia, también lo es el hecho de que la configuración del mundo mental y afectivo de los individuos de la sociedad contemporánea depende de los medios de comunicación (Cabrera, 2006). Hoy por hoy no se adquieren solamente objetos o productos, también se compran marcas, y el mercadeo crea mundos posibles en los que se promete un futuro mejor. Por eso no se trata de la significación como dimensión preeminente del lenguaje, sino de la comunicación cuya dimensión —en tanto función del lenguaje— ha cambiado notablemente gracias a los imaginarios y sus efectos en la actual sociedad de consumo. En este sentido, las maneras de ser ciudadano desde el ser político y el logos como fundamento discursivo mudan y se yuxtaponen con formas de consumo y la tecnología en la que se enmarca la acción de los individuos.

De acuerdo con lo anterior, ideas como progreso, sociedad de riesgo y desarrollo están estrechamente relacionadas con los avances técnicos y tecnológicos como el reloj, el tren y la locomotora, símbolos del optimismo que ponen de manifiesto el movimiento y el paso del tiempo, otorgándole un valor especial a este último y haciendo del viaje una metáfora que llenó de confianza el espíritu de la sociedad de principios del siglo XX (Cabrera, 2006).

El cine y la literatura estadounidense han explotado esta relación simbólica en la que la carretera, el viaje en tren o la misma errancia dan cuenta de una propensión hacia la aventura, pero también hacia una forma de añoranza de éxito en un futuro que está más allá de la frontera. Las vías del tren tanto como la carretera constituyen un símbolo del movimiento del deseo hacia el futuro: es la atracción por la libertad que representa el viaje y la añoranza de un

«más allá» que está en las cercanías, de un destino que se abre tan pronto se pone un pie en el tren. Esta dimensión utópica del viaje incierto ha sido explotada por el cine a lo largo de su historia,[17] y por eso esa relación entre tecnología, viaje y la velocidad que este último representa no es fortuita. Se trata de la construcción de un relato de búsqueda en el que el héroe se transforma (gracias al viaje), como ocurre con Ulises, y que bien —por lo menos en la aspiración moderna del siglo XX— puede terminar con una fortuna que le dará prosperidad al protagonista que regresa de su viaje.

En los distintos géneros cinematográficos que recurren a esta imagen del héroe nómada o viajero, los medios de transporte adquieren una connotación particular, de tal suerte que en algunos casos funcionan como actantes dentro de la narración, y en otros incluso se los humaniza.

De hecho, en una película del género *road movie* como *Bonnie and Clyde* (1967) el vehículo en el que viajan los fugitivos adquiere una particular connotación en la escena final cuando la pareja es emboscada por las fuerzas policiales. El coche no solo es un objeto en el espacio, constituye igualmente un emplazamiento de acción, uno de los más relevantes en la película, no solo porque cierra el ciclo de la huida y le da fin a la narrativa global, sino también por las acciones que allí se sucedieron —tanto en la ficción como en la realidad—, el juego de mirada entre los personajes, la suspensión de la palabra que se devuelve de sus labios en la última escena en la que aparecen con vida, y por el juego dramático de una muerte inminente de esos cuerpos que rebotan y que, después de inertes, parecen vibrar todavía por el calor de las balas. El carro es un espacio dramático, a la vez que un agente de la acción. A él también llegan las balas, y en su interior el cuerpo de Bonnie danza al ritmo

[17] Pero el rasgo utópico no es el único en el cine, también está la visión libertaria y peligrosa que representan los viajes por carretera en el denominado género *road movie*, en el que el viaje del héroe es un elemento fundamental, «no solo como recorrido necesario para que el protagonista pueda alcanzar sus metas, sino también como eje organizador de las peripecias del relato» (Correa, 2006, p. 272). Pero incluso en este género cinematográfico se puede ver cierto grado de optimismo que relaciona el viaje con la idea de un futuro mejor; de hecho, «una película es un *road movie* solo si la carretera, además de conducir a los personajes a algún lugar, los lleva también a un estado espiritual —perceptual, intelectual e incluso social— diferente» (Correa, 2006, p. 277).

de la metralla que le perfora la piel; y es también un actante más que, como los amantes fugitivos, recibe más de una cincuentena de disparos.[18]

Pero no solo el cine contribuye en esta concepción del hombre moderno, pues también la publicidad y los medios de comunicación están al orden del día para constreñir los imaginarios sociales tecnológicos. En este sentido, no solo gracias a aspectos sociales como las relaciones y nuevas formas laborales y choques políticos entre distintos partidos, sino también a las estrategias de producción y comunicación de las industrias productoras de «nuevas» tecnologías, las maneras de concebir al individuo han cambiado.

Se han modificado en los sujetos las estrategias de vinculación, las maneras de ser ciudadano y sujeto. Ya no se trata de un oyente-hablante logocéntrico, de un sujeto pleno y único, sino de un individuo perdido en medio de la sociedad, los emporios industriales y tecnológicos. Se trata de un sujeto en un tiempo que pasa de ser unilingüístico a multilingüístico. Ya no es el sujeto cuyo lenguaje es espejo del conocimiento, pues pasamos de una época en la que lo real y evidente está en la respuesta, a otra en la que el acto de conocer está en la pregunta (Chaverra Brand, 1996), es decir, transitamos de un camino de mudez científica a otro de la interrogación epistemológica, franqueamos los senderos de la voz unidireccional a un tiempo hermenéutico, un tiempo del sentido.

De acuerdo con lo anterior, el lenguaje trasciende las conductas instintivas, tiene un poder cohesivo y de condensación; posee, además, una capacidad representativa y permite la ampliación de recursos cognitivos. El lenguaje es un fin, pero también un instrumento que responde, en sus manifestaciones, a una finalidad humana, la cual se da, como se dijo atrás, en los procesos de significación. Este es

[18] El carro, un Ford V-8 de 1932, recibió 167 proyectiles. Se dice que después de la muerte de Bonnie y Clyde la dueña lo vendió a un hombre que, aprovechándose de la leyenda, lo convirtió en objeto de feria (*death car*). Alrededor del carro se tejieron una serie de historias, entre ellas, que el principal narcotraficante de Colombia lo compró y lo puso a la entrada de una de sus haciendas, seguramente para que hiciera contraste con los hipopótamos en un guiño más de su afamada extravagancia. Pero esta historia fue fácilmente desmentida, aunque no el hecho de que aquel «patrón del mal» —como lo llamaron en una de las series de televisión colombiana— sí mandó a construir una réplica, dada su enorme admiración por aquellos forajidos estadounidenses de los años treinta. También parece cierto que el Ford original, con los 167 orificios, se encuentra en el vestíbulo del Whisky Pete Hotel, en las Vegas.

el lugar de esta discusión: la del lenguaje en el contexto de las humanidades, algo que adquiere una dimensión práctica cuando se piensa desde los cambios sociales y culturales, cambios inevitables que han modificado las relaciones entre los sujetos, la comprensión de la realidad local y global, así como la textualidad y las modulaciones del pensamiento, tal como afirman Martínez y Bello (2001).

Abordar el estudio del lenguaje en la contemporaneidad implica, además de tener en cuenta aspectos pragmáticos y semánticos, considerar instancias discursivas y contextos reales y particulares. No se trata exclusivamente de saber la estructura del lenguaje (aporte saussureano y estructuralista), ni su operatividad semántica (contribución chomskiana) o su uso (aportación poschomskiana). También es importante atender a los nuevos funcionamientos donde la comunicación y los imaginarios de una sociedad que, pretendiendo ser global, se proyecta al mundo desde lo local son fundamentales para entender el lenguaje como sistema simbólico, como constitutivo de sociedad y como entidad abstracta y configuradora de mundo.

Sin embargo, la construcción de mundo no se detiene en la estructura del lenguaje: construir mundo demanda la relación con el otro. Allí el lenguaje aparece como algo múltiple que nace para hacer a los humanos distintos y variados; seres que construyen espacios, seres que habitan contextos, que hablan y sienten, y no sujetos perdidos en el tiempo. El retorno del lenguaje ha permitido una comprensión más amplia de este aspecto y ha puesto de relieve el hecho de que no basta con analizar la estructura para comprender un texto.

Pero ¿qué pasa, en la metáfora del lenguaje, con las artes y la literatura? Si la lengua —esa que hablamos, esa que está hecha de palabras que migran de la lengua como órgano para darle cuerpo a la lengua como sistema, esa que nos pone desnudos frente al mundo para señalar nuestro origen, esa que parece indicarnos a cada momento el espacio geográfico de nuestra patria existencial— tiene la capacidad de unir a los sujetos gracias a esa pulsión que nos

compele a hablar, entonces ¿qué ocurre con aquella otra «lengua», esa que está hecha de signos que no son signos verbales sino íconos, índices y símbolos? Ese lugar en el que es posible la unión de lo verbal con lo no verbal es un territorio que la estética y la filosofía han explorado, y que hoy la semiótica logra redefinir. Por eso podemos hablar del arte como un tipo de lenguaje en las actuales prácticas estéticas.

Al igual que la lengua como hecho social, el arte convoca, une y crea comunidad. Por esto, desde una perspectiva antropológica, Gadamer aventura la pregunta por lo esencial de lo bello y por el problema de la justificación del arte.

Para los griegos el concepto de belleza atendía a una acepción de mayor amplitud que la nuestra. Platón, por ejemplo, incluía en la belleza también aspectos relacionados con la moral (las leyes buenas y la idea de lo bueno), mirada de la que se concluye la existencia de una relación estrecha entre la bondad y la belleza, entre lo estético y lo ético. Es Tatarkiewicz (1992) quien afirma que los sofistas introdujeron los sentidos en el concepto de belleza, pues esta se refería a aquello que agradaba a la vista o al oído; así, aparecía una distinción entre lo bello y lo bueno, sin que desapareciera la concepción antigua. Los estoicos, por su parte, pensaban lo bello en relación con la existencia de una proporción adecuada y de colores atractivos; no obstante, seguía existiendo en este pensamiento una relación entre belleza y virtudes, de ahí las llamadas «virtudes bellas». Aristóteles, por su lado, contempló la idea de unas artes que complementaban la naturaleza y otras que la imitaban.

Este panorama deja claro, en buena medida, lo que expone Gadamer siguiendo a Hegel a propósito de la manifestación de lo divino en el arte, y por lo cual este último llegara a pensar que es con el arte romántico del Medioevo que se alcanza un nivel más elevado de la espiritualidad del arte.[19] Esto significa que el idealismo de Hegel

[19] Recordemos que esto lo critica Gombrich (1991), ya que supone una evolución en el arte que, según el historiador, solo se da en términos de desarrollo tecnológico y no de un relativismo cultural. Esta anotación está basada en la propuesta que hace Gombrich de una historia que mira lo particular y no las reglas generales de funcionamiento en el arte.

aproxima el arte a la verdad, y para que esto se dé, el arte debe llegar a un nivel elevado de espiritualidad. Por ello Gadamer (1998) afirma:

> Si uno se ha abierto a lo nuevo, advierte después, al volverse hacia lo antiguo, un particular desvanecimiento de su receptividad. Ciertamente, se trata de una reacción de contraste; pero justamente así se hace clara la agudeza del contraste entre las formas nuevas del arte y las viejas (p. 40).

El arte moderno parte del antiguo, según Gadamer, pero en Hegel se trata, más bien, de un progreso codependiente del espíritu del pueblo. La idea del carácter pasado del arte predetermina muchas de las preguntas actuales dirigidas a este, además, está fundamentada en la exigencia que tiene la filosofía que «pretende hacer de nuestro conocimiento mismo de la verdad un objeto de nuestro conocimiento, saber nuestro saber mismo de lo verdadero» (Gadamer, 1998, p. 33).

En suma, el carácter pasado del arte se refiere a que el arte ya no está ligado a lo divino, lo cual entraña una pregunta por el fin del arte. De lo anterior se concluye que al desaparecer dicha unión entre lo divino y el arte, este último requeriría de una justificación, y esto es lo que lleva a Gadamer a abordar este asunto desde su carácter antropológico. Es ahí donde el arte, igual que el lenguaje, es analizado desde su dimensión más humana.

En el lenguaje el sujeto desoculta su habitar el mundo; en el arte, corre el velo que en la expresión subjetiva se manifiesta como un juego, y los juegos, vistos desde una perspectiva semiótica, son códigos, es decir, lenguajes cuyas reglas de funcionamiento determinan los modos de participación de los jugadores.

El siglo xx nos puso a jugar el juego del lenguaje. Muchas cosas ocurrieron en este espacio: el nacimiento de la ciencia del lenguaje y el desplazamiento de los estudios filológicos, el afianzamiento de la semiótica como ciencia de los signos, el surgimiento de la filosofía del lenguaje, el afincamiento de las relaciones entre arte y literatura, el desarrollo de las teorías literarias y el nacimiento de la literatura comparada y los estudios ecfrásticos. Estos momentos

estelares impactaron distintos ámbitos de las ciencias y la cultura, de tal suerte que el estructuralismo lingüístico irradió a los campos aledaños como la semiótica y las teorías literarias.

La estética y la filosofía aparecen en este cruce y esto genera una nueva visión del arte bajo el espectro de la metáfora del lenguaje, de esa metáfora que supone que la literatura y las artes son lenguajes y funcionan, en cierto sentido, como la lengua. La comprensión está inmiscuida en la maraña de signos y, más allá del poder omnisciente de la estructura, la realidad misma parece atrapada en una red binaria, cuya erosión tendría lugar en la voz que es inmanente al signo lingüístico. Es la semiótica y la hermenéutica las que develarían esta estructura y ya no la ciencia del lenguaje. Tampoco se trata de la realidad objetiva, sino de la interpretación subjetiva de las realidades.

La semiótica se instaura como «la disciplina que tiene por objeto el estudio de los hechos significativos» (Gutiérrez, 1996, p. 17) y que permite atender a los signos del lenguaje y del arte. Por su lado, la hermenéutica se piensa como la interpretación de símbolos, definición atrapada, según Ricoeur (2006) «entre el reconocimiento muy general del carácter lingüístico de la experiencia y la definición más técnica de la hermenéutica como interpretación textual» (p. 32). Estos enfoques coadyuvan en la comprensión de las teorías lingüísticas y artísticas, a su vez que permiten la interpretación del problema de la función de la relación entre arte y lenguaje, abriendo de esta manera un espacio para los estudios comparados e interartísticos.

De ahí que Gadamer asuma que toda experiencia, incluida la del arte, debe pasar por la palabra. El arte mutó, trascendiendo la metáfora lingüística según la cual todo es lenguaje, y comienza a transformar muchos de sus dispositivos: la materia además de soporte tiene un significado; cambia la idea de belleza y la fealdad empieza a ocupar un lugar preponderante; la palabra se desplaza del título y la firma del artista al cuerpo mismo de la obra; surge el arte conceptual; se expande la obra de arte más allá de las galerías y espacios museales;

el cine pasa las barreras de la ficción, el documental expande sus fronteras y explota el constreñimiento que le impedía desbordar la realidad: surge el cine de no ficción y el filme-ensayo.

Con todo esto, perviven ideas tradicionales de arte, y el arte muestra un viejo rostro del que difícilmente puede huir: la experiencia estética.

Según Gadamer, todavía hoy relacionamos el concepto de bello con formas de uso reconocidas. Como en nuestra vida cotidiana, en el arte se trata de un «caminar constante por la simultaneidad de pasado y futuro». Este caminar es una pregunta filosófica por la formación humanística del sujeto, por aquello que lo constituye como ser del lenguaje y atravesado por una dimensión estética que cautiva todas las facetas de su vida. Parece que nuestra propia existencia funciona como un lenguaje. Esta es nuestra metáfora, la manera en que nos perdemos, como los ojos de Perseo, en una medusa de mil imágenes.

Segunda parte

EL TIEMPO CONTINUO: LITERATURA–ARTE–CINE DE NO FICCIÓN

A través de los ojos

De la serie *A través de los ojos*. Carolina Muñoz Valencia. 2019.
Fotografía digital. 70 x 100 cm.
Colección de la artista.

A través de sus ojos la noche despierta. Los hombres y mujeres bostezan incrédulos, levantan sus manos como si los rayos del sol fueran mariposas de cristal.Un abismo nace en los poros de su piel. Observan los ojos que los miran, y entonces saben que ha nacido la humanidad.

Capítulo 4

Medusa de mil imágenes

La écfrasis literaria y la crítica de arte

> *Nada separa a la escritura (que se supone comunica) de la pintura (que se supone expresa): ambas están hechas del mismo material, que quizás es, simplemente, como en las más modernas cosmogonías, la velocidad.*
>
> Roland Barthes

La historia del arte produce un discurso a partir de una interpretación construida desde un presente y desde un lugar de observación determinado, con el fin de afinar la metodología con la que estudia el pasado. La crítica, por su parte, se encarga de la interpretación hermenéutica y ecfrástica de una producción del presente, para lo cual recurre al pasado que ofrece la historia y al cuerpo conceptual que le aporta la teoría del arte para plantear un juicio y una valoración del objeto estético.

Esto permite definir tres dimensiones, a saber, un interés comparativo, una ubicación disciplinar y una finalidad interpretativa. De este modo la historia, la teoría y la crítica del arte, cada una y en grados diferentes, vehiculizan una sintaxis (un cuerpo discursivo), una semántica (un conjunto de conceptos), una pragmática (unas acciones sobre el fenómeno artístico) y unas prácticas discursivas que movilizan dicha sintaxis, semántica y pragmática. Esto es lo que ocurre, precisamente, con el problema de la relación arte-literatura internacionalmente y, por supuesto, en lo local en el ámbito de la crítica y la práctica artística y literaria de los últimos años.[20]

De hecho, podríamos afirmar que hay un desplazamiento teórico que va de la historia a la crítica del arte y de esta a la teoría, un desplazamiento que conduce nuevamente a la historia del arte, en una vía, y a la historia de la literatura, en la otra.

[20] Para una descripción detallada de este panorama, se pueden consultar los textos «Las imágenes en el texto. Aportes de la crítica literaria colombiana a la teoría de la écfrasis» y *Las palabras de la imagen. Écfrasis e interpretación en el arte y la literatura* (Agudelo, 2013 y 2017).

Ahora bien, este desplazamiento no es fortuito, pues encarna unos procesos de orden conceptual y epistemológico, al tiempo que implica un reconocimiento y la aprehensión de unas prácticas críticas e investigativas. Aquí surge una pregunta: ¿cuál es la función de la crítica literaria y de la crítica de arte en los procesos de recepción e interpretación del fenómeno literario y artístico? —es decir— ¿qué vehiculizan, implícita o explícitamente, una crítica literaria y una crítica de arte? Podríamos aventurar una hipótesis: vehiculizan una teoría interartística y la necesidad de una reflexión metaartística.

Como ha mostrado la historia reciente del arte, ya no nos movemos en procesos excluyentes en los cuales la elección del crítico determina el protagonismo de un artista, o en los cuales las acciones de este último inscriben su práctica en una tendencia artística o en otra. Se puede apreciar un quiebre tanto en las interpretaciones como en el proceso, las prácticas y el medio artístico, un quiebre que implica, por más dificultad que pueda presentar, una mirada totalizadora que no reduce dichas prácticas a esquemas puramente lógicos. Se trata de comprender las manifestaciones que no encuentren ubicación dentro de un marco (o narrativa) racional y esquemático, tal como señala Danto (2010). Esto vale también para el campo literario, aún si aquí estamos delante de un problema lingüístico y estético que además de narrar acude a la descripción, otra manera de circunscribir fenómenos retóricos como la écfrasis o la hipotiposis.

En el ámbito de la literatura describir un objeto implica crear un *otro* del mismo objeto que se describe. Esto se debe, en buena medida, a que la descripción no solo es la definición y la configuración de rasgos específicos de aquello que se define, es, también, la invención de otro objeto. En este sentido, y tal como afirma Pimentel (2001, p. 111) «el medio es la mediación»: el lenguaje, en tanto medio, señala hacia el productor y el receptor; apunta, también, al lenguaje mismo. El objeto creado en el texto gracias a la palabra se vincula a los referentes creados por el lenguaje empleado

en el texto, y no al objeto real del que deriva la descripción. Esto no significa que no emerge un objeto real, ni siquiera su copia; surge, más bien, su significación, una idea del objeto, un sentido posible o una analogía verbal. De esta manera, como reconoce la misma autora, «el lenguaje no es un sistema de representación, sino de *mediación* en el proceso de la representación» (Pimentel, 2001, p. 111). En concordancia con esto, el referente no está antes del proceso de representación, es, más bien, producto de esta última: el lenguaje «produce» aquello que nombra y designa.

La representación verbal de los objetos está relacionada con diversos procesos de percepción, sensación y descripción, los cuales, a su vez, pueden tener grados de iconicidad. Estos procesos y grados de iconicidad son propios de los textos denominados ecfrásticos. La figura retórica de la écfrasis permite llevar a un primer plano obras plásticas como referentes extratextuales, convirtiéndose así en un componente clave dentro del análisis e interpretación del texto literario. Esta capacidad ecfrástica de hacer ver lo ausente a través del lenguaje no es exclusivo del texto literario, también pueden llevarse a cabo en la obra plástica, pues ¿qué hace un crítico de arte cuando habla de una obra? y ¿qué ocurre —qué procesos están implicados— en una obra artística que vincula lenguaje verbal con expresiones artísticas?

Esta doble vía metodológica de la écfrasis permite pensar en varios asuntos problemáticos. De un lado, la forma de operar en uno y otro campo, sus vínculos con la sinestesia, la metáfora y las funciones sígnicas (indexicálica, icónica y simbólica); por otro, la relación entre literatura y arte visual.

En relación con el vínculo entre uno y otro tipo de arte, Iván García (1996) señala que la pintura es sustancia visual de la literatura, generando juegos dramáticos de ensoñación. Se trata de la utilización que hace la literatura de la pintura «para dramatizar sus efectos» (p. 12). En esta dramatización la écfrasis juega un papel importante, ya que permite la configuración de realidades extratextuales con altos grados de iconicidad. Es en esta dirección

que la mirada se convierte en función del órgano de la visión. La mirada explora lo ausente; ella es finalística, ya que selecciona, escoge y descarta. Lo que la mirada captura el lenguaje lo representa, pero esta representación es tanto más significativa (que imitativa) cuando los grados de motivación de la palabra llevan el proceso de significación del ícono al símbolo.[21]

El análisis de esta y otras figuras retóricas, tanto en la literatura como en el arte visual, requiere una revisión y puesta en funcionamiento de las formas en que la imagen funciona como signo en uno u otro tipo de manifestación estética.

En el caso de la literatura latinoamericana, algunos textos literarios y obras de artistas contemporáneos permiten llevar a cabo un análisis ecfrásico en el contexto de desarrollo de las teorías interartísticas. Por lo anterior es necesario una revisión de las teorías que abordan dicha relación, así como el análisis de obras concretas que permitan destacar la forma en que opera el vínculo entre imagen y escritura, imagen y palabra, obra visual y literatura.

Tal como se verá adelante, los trabajos teóricos se han centrado, en buena medida, en la revisión de las principales teorías que han abordado el problema, pero han dejado de lado el funcionamiento concreto de la relación dentro del texto o de la obra visual. Falta, también, un trabajo que aluda al lugar de la écfrasis en la crítica de arte, y una investigación que presente, de manera sistemática, un análisis de su funcionamiento en la obra de escritores y artistas latinoamericanos. Un estudio de este tipo permitiría comprender todavía más el lugar y la función de esta figura retórica en el campo literario y en distintas áreas del saber tales como el cine de ficción, el cine de no ficción, la fotografía o el dibujo. La revisión del funcionamiento de la écfrasis, de la presencia del arte visual en la literatura y del lenguaje verbal en el arte visual, permitiría ampliar

[21] Recordemos que en la tríada peirceana del signo el ícono es primeridad y el símbolo terceridad. Esto implica que el ícono está en un primer grado de apropiación de la realidad, mientras que el símbolo lo está en un tercer grado. Esto no implica que el símbolo tenga una mayor complejidad aprehensiva, pues la realidad se comprende en forma «plena» a través del signo, del cual el símbolo solo es una dimensión; significa, más bien, que, al pasar de un grado a otro, la relación entre el signo y el referente se hace más abstracta y la motivación se torna mayor. Véase, para ampliar, el libro *Uno, Dos, Tres. Ensayo sobre arte desde la semiótica filosófica* de Ch. S. Peirce (2018).

niveles de comprensión en los procesos de interpretación de una obra literaria o artística.

En las últimas décadas, la écfrasis ha «dominado» los estudios literarios contemporáneos y, salvo algunas excepciones, como el caso de Anna Guash, no se la ha estudiado en las artes visuales. De acuerdo con Molina (2010, p. 31), «el diálogo entre la poesía —la expresión verbal en general— y la pintura parece haber dominado la discusión de la historia estética». Es recurrente encontrar en escritores y artistas —piénsese en da Vinci— el establecimiento de una comparación interartística, así como la afirmación de sus diferencias —piénsese en Lessing—; pero no es tan frecuente encontrar un interés en la crítica de arte por el problema de la écfrasis artística, algo que sí ocurre en mayor medida en la crítica literaria.

Históricamente se atribuye a Simónides de Ceos la idea según la cual la pintura es poesía muda y la poesía pintura verbal. Esta idea sería tomada por distintos autores, entre ellos Horacio, actualizando así la reflexión teórica acerca de la relación entre ambas artes. Así mismo, esto ha posibilitado una permanente referencia a conceptos, figuras y formas comunes a ambos lenguajes, como la écfrasis y la hipotiposis. Aristóteles, por ejemplo, comparó en su poética el uso del color y la forma en la pintura con el de la voz humana en la poesía. Horacio, quien sigue al filósofo estagirita, presenta en su *Epístola a los Pisones* (2011) una perceptiva de la poesía, es decir, una descripción de «cómo se alcanza la corrección literaria» (Segura Ramos,1989, p. 112).

Estos planteamientos han dado origen a teorías en el ámbito de la literatura y de la crítica literaria, y en menor medida en el campo artístico.

Dos autores se han referido de forma contundente a esta relación y a sus implicaciones para el caso del arte visual. Anna María Guasch (2003, p. 216) señala que la écfrasis es un proceso retórico a través del cual se pasa del acercamiento perceptivo sobre el objeto visual a su descripción, explicación e interpretación. Esto, como ya dijimos, tiene implicaciones en la configuración de la crítica de arte

como práctica con valores conceptuales que nutren la historia del arte como disciplina, toda vez que suscribe el saber crítico en el plano discursivo, sobre la base de los tropos y figuras retóricas. Por su parte, Román De la Calle (2005) plantea una relación entre imagen y texto desde el punto de vista epistemológico, con el fin de darle un fundamento a la crítica de arte, y en este sentido entiende la écfrasis como un doble camino de paralelismos y entrecruzamientos. Para el caso de la crítica literaria, la écfrasis está entre el camino descriptivo (el crítico) y el contemplativo (el estético).

En el caso de la crítica literaria contemporánea, donde se encuentran una buena cantidad de trabajos interartísticos,[22] la écfrasis se entiende como el proceso por medio del cual se describe un objeto plástico y por lo tanto se va de la imagen al texto, es decir, se está más acá de la imagen. Hay una operación de descripción que hace *lisible* la imagen y define su carácter representativo por medio de signos verbales.

Ahora bien, vale la pena insistir en la pregunta —ya planteada antes– de si es posible hablar de una crítica del arte cuyo foco de interés sea la relación entre arte y literatura, o de una crítica de tipo ecfrástico. El libro *Literatura y arte* (2007) aborda algunos temas que bordean este problema. Algunos de los presupuestos que subyacen de manera global en el conjunto de capítulos de esta publicación son estos: a) palabra e imagen ayudan a explicar el origen y destino de las sociedades; b) los sistemas simbólicos permiten una forma de comprensión y apropiación más amplia del fenómeno artístico.

En el primer tópico se pueden ubicar aquellas posturas estéticas que encuentran en la imagen y la palabra un discurso retórico capaz de caracterizar la sociedad que le da origen, capaz de definir sus narrativas. En este sentido, Darío Villegas (2007) considera que el aspecto narrativo en una pintura da cuenta de un impulso propio del ser humano por narrarlo todo, idea que, como se sabe, subyace

[22] Al respecto se puede consultar el libro *Écfrasis: visión y escritura* de Jesús Ponce (2014), en el que se reseñan distintas obras, especialmente poéticas, para dar cuenta del cambio que sufrió el término écfrasis a lo largo de la historia.

en varios de los teóricos de la literatura como dice Roland Barthes (1988) en su texto «Introducción al análisis estructural del relato»:

> Innumerables son los relatos existentes. Hay, en primer lugar, una variedad prodigiosa de géneros, ellos mismos distribuidos entre sustancias diferentes como si toda materia le fuera buena al hombre para confiarle sus relatos: el relato puede ser soportado por el lenguaje articulado, oral o escrito, por la imagen, fija o móvil, por el gesto y por la combinación ordenada de todas estas sustancias; está presente en el mito, la leyenda, la fábula, el cuento, la novela, la epopeya, la historia, la tragedia, el drama, la comedia, la pantomima, el cuadro pintado (piénsese en la *Santa Úrsula* de Carpaccio), el vitral, el cine, las tiras cómicas, las noticias policiales, la conversación (p. 7).

Hay quienes ven en este tipo de afirmaciones una especie de servilismo de las imágenes respecto de la comunicación lingüística (Ruiz, 2007) que, sin embargo, es inevitable, sobre todo en una época en la cual la imagen constituye el centro de muchas de las actividades cotidianas. Otra perspectiva del análisis es la que aborda el problema de la relación entre arte y literatura desde sus actores: el artista visual y el escritor.

Óscar González (2007) examina, desde un enfoque histórico y reflexivo, la relación poesía y pintura en dos artistas vanguardistas, a saber, Hans Arp y Max Ernst. Indaga los métodos poético-pictóricos en consonancia con las estéticas vanguardistas. Para el autor, la palabra atraviesa las pinturas de Arp y Ernst, pero a su vez la pintura recorre la palabra. De modo que, aunque se los conozca más como pintores que como poetas, ninguno de los dos lenguajes se sobrepone al otro. Hay, para ambos artistas, elementos que los unen.

En Hans Arp el humor, la ironía y el azar —característicos de sus pinturas— son fundamentales en sus construcciones poéticas: «Arp expone la palabra a un nuevo orden, la enfrenta para hacerla decir lo que nunca ha podido decir; la rompe en su forma, para proponerle una forma nueva» (González, 2007, p. 93). La palabra es mancha y vacío, por eso la poesía y la pintura para este artista

operan en el mismo sentido y sobre la misma realidad. Hay una fusión. Algo similar, según González (2007), ocurre con la obra de Ernst: «presentar, situar y penetrar desde la poesía y desde la pintura» (p. 100) son componentes decisivos en la obra.

Pintura y poesía hacen parte de un comienzo que se repite una y otra vez en el sentido en que ningún artista puede repetir a otro. En ambos artistas hay un interés de manipular la palabra tanto como lo hay cuando sortean la tela, el color, las formas. Para Arp el arte es disuasión y no persuasión; para Ernst, es la posibilidad de romper los esquemas que impone la sociedad o la realidad misma. Razón y sueño son las estrategias que resuelven la contradicción y construyen el sentido.

En el arte y la literatura colombianos esta relación toma mayor fuerza en el sentido de complemento y unidad. En algunos casos la obra pictórica está *presente* en el texto escrito, y en otros la obra en sí misma es textual y visual o, como prefieren algunos teóricos, icono-verbal. Este es el caso de los artistas Bernardo Salcedo, Antonio Caro, María Teresa Cano, Adolfo Bernal, Rosemberg Sandoval y Johanna Calle; y de los escritores Juan Manuel Roca, Pedro Gómez Valderrama y Ramón Cote.

Ahora bien, no puede asegurarse que esta relación (literatura y arte pictórico) sea en todos los casos tan fraternal y directa, pues hay unas diferencias marcadas como las técnicas, los materiales, las formas y contenidos que determinan alfabetos particulares (Posada, 2007). Estas intersecciones se dan cuando el escritor pinta o el pintor escribe. Por supuesto que el trabajo crítico y teórico sobre las reflexiones metaartísticas no se centran exclusivamente en este aspecto, como se ha indicado hasta aquí. Si cotejamos los trabajos realizados en otras latitudes sobre autores extranjeros y los comparamos con los estudios que propios y ajenos han realizado sobre los autores nacionales, hay, desde el punto de vista teórico, un concepto predominante: correspondencias artísticas.

En esta línea puede inscribirse la investigación que realiza Juan José Molina (2010) sobre el registro pictórico en la narrativa

latinoamericana moderna, la cual tiene como objetivo central analizar las relaciones entre la narrativa y las artes plásticas. El análisis que realiza retoma algunos artistas y escritores colombianos como Alejandro Obregón y Álvaro Mutis. Sobre este último realiza un estudio de *Tríptico de mar y tierra*, en el que encuentra una relación entre la narrativa y la experiencia plástica. No hay propiamente un análisis que permita ver más allá de lo que el relato de Mutis muestra, y dicha relación se reduce a una correspondencia de rasgos comunes: reconocimiento de lo propio (en la escritura), revelado en lo ajeno (en la pintura). Dicho en otras palabras, no hay una interpretación que justiprecie el valor del cuento ecfrástico que, en sí mismo, es una interpretación si hacemos caso de lo que plantea Michael Riffaterre (2000) al referirse a la écfrasis como mímesis doble.

De otro lado, en *Cuadros de ficción* (Agudelo, 2015) se lleva a cabo un análisis de tres cuentos ecfrásticos del escritor santandereano Pedro Gómez Valderrama. Para ello, se utiliza el aparataje teórico de la semiótica, la narratología y la literatura comparada. Esto conduce a una junción de conceptos que definen el carácter retórico de la écfrasis desde sus funciones descriptiva, persuasiva e interpretativa.

Un estudio similar, pero centrado en una novela, es el que lleva por título *Elogio de la madrastra* de Mario Vargas Llosa: obra de arte total, límites y vecindades. En él se muestran los problemas de orden histórico y teórico presentes en la novela de Vargas Llosa, se resaltan aspectos en la construcción de la novela y, de paso, se alude a la recreación que hace Gómez Valderrama de la vida de artistas en sus cuentos. Además de los referentes históricos y culturales se plantea el análisis desde una perspectiva taxonómica que da pie a una interpretación que sigue una de las líneas de interpretación de la relación entre palabra e imagen. En este caso, la correspondencia artística implicaría la identificación de la convergencia entre las búsquedas estéticas de un escritor y las de un artista plástico, desde las pretensiones literarias del primero. De

ahí que «mediante la contextualización histórica y el despliegue de una aproximación hermenéutica combinada, se pueda advertir cómo se dan vecindades entre pintura y narración y cómo la historia de la pintura condiciona en Vargas Llosa el mismo proceso de fabulación e, incluso, llega a determinar el curso tomado por las acciones de los personajes» (Giraldo, 2011, p. 247). Esta perspectiva combinaría, entonces, la valoración textual propia de la crítica literaria con la conceptualización y análisis de la teoría.

De acuerdo con lo expuesto hasta aquí, se hace evidente que son pocos los trabajos propiamente críticos que aborden el problema de la écfrasis en el arte colombiano y latinoamericano. No es que no exista en nuestro medio una tradición de textos ecfrásicos; se trata, más bien, de un campo en el que solo algunos han incursionado. Quizás hay aquí «un reto para la crítica», parafraseando el título del libro de Álvaro Pineda (1995), un reto que circunscribe la necesidad de ofrecer unas definiciones sobre la cultura, el fenómeno literario y la noción misma de literatura, pero que demanda, como ya se dijo para el caso de la écfrasis literaria, identificar los conceptos que moviliza o produce en su práctica.

Si asumimos que la écfrasis, en términos generales, se refiere a la descripción de un objeto, preferentemente artístico, tendríamos que decir, entonces, que es en la apreciación y en la crítica de arte en donde se presenta en mayor medida. El crítico, como el escritor de poemas ecfrásicos y el teórico de la literatura que los analiza, así como el artista visual y el crítico de arte, tendrá que describir o dibujar con palabras para otro aquello de lo que está hablando (la obra de arte).

De modo que un primer nivel de análisis al que se somete la escritura del crítico es el ecfrásico. Pero ¿en qué consistiría tal nivel? En la presentación verbal de la representación visual, es decir, crear escrituras sobre la inscripción de huellas o la construcción de objetos plásticos y visuales. Así la crítica, como dice Gloria Posada (2007),

> Realiza una mediación entre arte y escritura, rebasa el ámbito estrictamente literario, para expresarse desde una hermenéutica vitalizada por la filosofía, la antropología, la historia y los estudios estéticos. Toda crítica se forja en conceptos, enunciados, palabras (p. 113).

La autora se inclina, finalmente, por aquellas críticas de los propios artistas (que, según ella, son más esclarecedoras que las de los críticos puros). Pero no siempre ocurre que el artista cuente con la elocuencia para conceptuar sobre su propia obra, y esto, incluso, en la época del arte conceptual. De otro lado, y tal como lo demuestra la estética de la recepción, la obra se completa en la lectura que hace el espectador de ella.

Sea como sea, estos artistas-críticos hablan desde un conocimiento sobre el arte, desde una teoría y estética artística, y, además, desde la experiencia misma del arte. Pero si la obra artística es ya una interpretación, entonces lo que hace el artista es una interpretación de una interpretación, de modo que su discurso muchas veces se desprende de la obra misma y crea un nuevo sistema sígnico. La obra de arte sea esta figurativa, abstracta o conceptual, es ya una interpretación. En consecuencia, el poema, la narración o el texto ecfrásico —sea este de crítica de arte o no— es, inevitablemente, una interpretación de una interpretación, un signo retórico, un discurso creado a partir de un signo expresivo.

Tanto lo que dice el poeta que escribe un poema ecfrástico, como lo que escribe el crítico de arte sobre una obra, es una reelaboración artística de otra; y en uno y otro caso, la elaboración artística de base termina siempre enriquecida. El poeta y el buen crítico de arte siempre abren la comprensión de la obra a la que se refieren. Si, para el caso del poeta, se trata «solo» de una reflexión sensible frente a un fenómeno cualquiera, esto es ya una interpretación, pues en esta explicación o disquisición reside el espíritu que despierta la obra.

De esta manera podríamos señalar que el texto mismo cobra autonomía o, dicho de otra manera, el texto se explica a sí mismo.

Esta es una de las cosas que Ricoeur (2006) sostiene al hablar de comprensión. Comprender un texto es comprenderlo como independiente, como si el autor hubiera muerto: «es cuando el autor muere cuando la relación se convierte en algo completo y de cierta manera intacto; el autor ya no puede responder y solo nos queda la lectura de su obra» (p. 88). Por ello se habla de una autorreferencialidad, es decir, que el texto, además de remitir a un objeto que está fuera de él, remite a un objeto que se ha construido en su interior, que en sí mismo tiene existencia, y por eso hay que decir que la écfrasis supera el acto mimético.

Es posible plantear un corpus desde el punto de vista metodológico, pero es necesario identificar hasta qué punto se puede hablar de unas tendencias teóricas en la teoría crítica nacional y continental, sobre todo si se tiene en cuenta la advertencia de Pineda (1995) según la cual la teoría crítica, si bien está circunscrita en una época o un lugar, tiene su fundamento en la filosofía occidental. Por tanto, tendríamos que revisar en cuáles de las tendencias teóricas de la crítica actual se circunscriben los trabajos realizados localmente sobre el problema de la écfrasis en el arte y literatura.

Es cierto que, en los casos de Posada, Ruiz y Villegas, expuestos atrás, no podemos hablar de una crítica en sentido estricto, pero sus textos se inscriben en la discusión ya que hacen parte de uno de los pocos eventos[23] académicos nacionales que han convocado una reflexión sobre la estética de la imagen y la palabra. Además, es en las representaciones sociales de la literatura y en los ejercicios de comprensión y valoración donde está el punto de partida para definir los recientes procesos de creación y crítica literaria. Y es, precisamente en estas actividades que los trabajos aquí comentados entran en sintonía con las preocupaciones teóricas internacionales.

Ya hemos indicado que la reflexión de Villegas (2007) se ubica en una tendencia tradicional que ha predominado en los estudios de las relaciones entre arte y literatura y cuya primera fuente es

[23] Los textos de estos autores están compilados en el libro *Literatura y arte. Estética de la imagen y la palabra*, el cual recoge una serie de conferencias y charlas que se llevaron a cabo en las «Novenas Jornadas de Literatura Comfama» en 2006.

la semiótica de la década del setenta. Esta perspectiva, que se la encuentra en teóricos como Omar Calabrese, excede su dimensión metodológica (su capacidad explicativa) y deja de lado las poéticas propias de uno u otro arte. Algo similar se puede decir del planteamiento de Ruiz (2007) sobre la estética de la modernidad puesto que, precisamente, la idea según la cual el arte es un lenguaje (es como la lengua) proviene de esa modernidad de la que todavía se perciben huellas difíciles de elidir.[24]

La segunda perspectiva se la encuentra en González (2007), y está referida a las relaciones entre arte y literatura desde sus protagonistas. Algunos de los problemas centrales tratados aquí son el de la representación y el de las estrategias literarias y visuales empleadas por el escritor y el artista para poner en diálogo ambas realidades. Sin embargo, como podrá notarse en el texto de González, y en otros muchos de la crítica contemporánea, la analogía entre arte visual y literatura (bien de la poesía respecto de la pintura, o de la pintura respecto de la poesía) es inevitable. Incluso, aunque autores como Posada —en la cita atrás comentada— y otros como Montoya (2008) —más desde el campo de la estética visual— pretendan cuestionar tales dependencias, el fantasma del lenguaje está presente a tal punto que una afirmación como «toda relación está mediatizada por el lenguaje» (Posada, 2007, p. 111)[25] resulta contradictoria con la idea defendida por los esteticistas puros para quienes el arte es, en su sentido primigenio, algo que solo viven los artistas.

Posada (2007), de hecho, habla de «encrucijadas», concepto que se refiere a algo que va más allá de una posible relación fraternal entre ambos campos, pues encontramos poesía (literatura si se

[24] Tal como expusimos en el capítulo 3, en el siglo XX el lenguaje tuvo un protagonismo definitivo, a tal punto que se instauró la crítica del lenguaje como un rasgo propio de los paradigmas de la formalización y de la interpretación. Los efectos de esta crítica se perciben todavía hoy, a pesar del exacerbado iconocentrismo de nuestra época.

[25] Este es un efecto de la crítica del lenguaje, presente también en filósofos como Gadamer para quien lo comprensible lo es en virtud del lenguaje por medio del cual se puede conocer algo, de modo que comprender, llevando esta idea a su límite, es un acto semiótico. Esto supondría que, en la pregunta gadameriana (2006) «¿no será que todo es signo?» subyace una idea según la cual la hermenéutica haría parte de la semiótica, y no al contrario.

quiere) y, por ende, écfrasis, en las obras de Adolfo Bernal, y esto, según dijimos atrás, tiene que ver también con la crítica literaria y no solo la crítica del arte:

> En Colombia, las grafías pictórico-conceptuales de Bernardo Salcedo y Antonio Caro desde las décadas de los sesenta y setenta, las intervenciones de Adolfo Bernal y María Teresa Cano desde los ochenta, las pinturas de Fernando Uhía de los noventa, y los dibujos de Johanna Calle de años recientes —entre otros artistas—, indican estas interferencias donde crítica, poesía o gestualidad rítmica conceptualizan contundentes relaciones entre significados, imágenes, objetos, colores y forma (p. 115).

Pero es que, precisamente como hace saber la autora, todas estas encrucijadas demuestran los múltiples vínculos entre la escritura y la iconografía.

Aquí encontramos la tercera perspectiva, una en la cual las relaciones no son tan explícitas, por lo menos no tanto desde la crítica literaria o desde la crítica de arte actual. Aquí el sentido de la écfrasis está invertido. No se trata de la imagen «presente» gracias al lenguaje, sino de la palabra que se hace imagen. El antecedente es el lenguaje, la imagen el consecuente. Hay una incisión en el problema de la referencia icono-verbal; sin embargo, sigue existiendo la necesidad de guardar la memoria de lo ausente, sea la ausencia de la palabra o el abandono de la imagen.

Presencia y ausencia juegan un papel predominante en el arte visual tanto como en la escritura literaria. Por ejemplo, piénsese en el dibujo, el cual, como dice Villegas (2007), hace estallar el silencio. El dibujo es presencia de la ausencia gracias al ícono ya que alude a sí mismo, es decir, a sus trazos, a sus manchas, líneas y figuras, pero se refiere, también, a algo que está fuera de él. El dibujo presenta un trozo de la realidad, un pedazo de pensamiento impregnado por el cuerpo, y también es la presencia de los fantasmas del dibujante.

En el caso de la literatura, tal como afirma Martínez Fernández (2008, p. 232), la ausencia remite a un más allá del cuadro, señala la «pérdida del objeto», a cuyo apresamiento aspiran infructuosamente

las artes de vocación mimética». De modo que la écfrasis, en el sentido que la utiliza este autor, que es el mismo en que la entiende Albero, es una ilusión de una ilusión, una metáfora de una metáfora que es, en último término, una mímesis de una mímesis. Pero a la vez, la écfrasis poemática puede complementar las «carencias de la representación pictórica», y esto implicaría, como señalamos atrás, que la écfrasis supera a la mímesis en su capacidad de poetizar la realidad.

Finalmente, la cuarta perspectiva la encontramos en Molina, Giraldo y en algunos textos literarios de escritores colombianos. Se trata de la concepción clásica de la écfrasis entendida como figura retórica que concede un lugar preferente a la interpretación. Y si, por otro lado, un texto como *Trazos* (Montoya, 2007) es literario más que crítico, podemos decir que de igual manera se circunscribe en esta perspectiva teniendo en cuenta que, aunque de estilo poético, el texto constituye una interpretación de obras visuales. Con ello se cumple, en cierto sentido, la aspiración de autores como Mauricio Blanchot, la anhelada unión de crítica y literatura.

En esta cuarta perspectiva se puede identificar claramente algo que a nivel teórico ya han tratado autores como Mitchell (1994) y Riffaterre (2000): el denominado complemento creativo, que está presente en la écfrasis de la *Ilíada* (la descripción del escudo de Aquiles) o en la novela *El túnel* (1948) de Ernesto Sábato (en el cuadro *Maternidad*). Escudo y cuadro son, ambos, inexistentes fuera de la palabra, solo existen en el discurso que les dio origen. Para estos casos, lo que hace el lector es convocar la imagen inexistente —más que ausente—. Así, la écfrasis crea imaginariamente el objeto ilusorio que solo podrá ser conocido por la palabra.

Algo similar ocurre en el campo del arte visual. Muchas imágenes retratan o narran sucesos inverosímiles y que son posibles gracias al arte. En estos casos, las écfrasis que se realicen de estos cuadros lo serán del cuadro y no de lo que ellos, a su vez, representan. En este sentido, hay un enorme reto para la investigación en arte, para la investigación en literatura y para los estudios interartísticos contemporáneos.

En tal sentido, se puede decir que indagar sobre el problema de las relaciones interartísticas, especialmente en Colombia y en otras regiones de Latinoamérica, contribuye a la reflexión que, desde el punto de vista de la crítica y desde el campo propio de la historia del arte, ha sido insinuado por algunos teóricos. Aporta, además, en la revisión del lugar de la écfrasis en la crítica de arte respecto de la écfrasis en la crítica literaria. Por otro lado, lleva a preguntarse por su lugar en el análisis de la obra de arte, y a plantear el problema de la relación entre historia del arte e historia de la literatura.

Ahora bien, es necesario, para ello, desplegar un conjunto de supuestos que permitan decir qué es lo que vehiculiza implícita o explícitamente una crítica del arte y la literatura o, si se nos permite, una crítica ecfrástica. Al respecto, se puede afirmar que la crítica de arte con carácter ecfrástico vehiculiza: a) una reflexión teórica, en la que tienen lugar las denominadas figuras retóricas; b) una historización de la propia crítica y de la relación entre palabra e imagen y entre arte y literatura; y c) una analítica, la cual conduce a la pregunta de qué significa hacer crítica. Pero, como se ha insistido, esto encierra un conjunto de interrogantes que es necesario resolver.

En la historia de la literatura, y en especial en la crítica literaria contemporánea, esta relación ha sido abordada de forma más específica. Hacer una revisión y evaluación desde esta perspectiva, ayuda a consolidar los vínculos entre arte y literatura, al tiempo que acentúa las diferencias entre uno y otro dominio. Esto constituye un beneficio evidente para la investigación en artes, sabida cuenta que son muchos los artistas contemporáneos (colombianos y latinoamericanos) que hacen uso de la palabra —del lenguaje verbal en general— o de la literatura, para llevar a cabo sus propuestas visuales.

Por otro lado, son muchos los escritores que retoman obras de artistas visuales, con lo cual, siguiendo a Riffaterre (2000), el crítico literario se enfrenta a una doble interpretación. Si seguimos esta idea, tal como la plantea el teórico francés, la ilusión ecfrástica se da en la dirección del proceso de la lectura literaria, pero tendríamos,

a su vez, una écfrasis en el campo de la interpretación de la obra artística si la obra referida o aludida resulta ser real.

Con todo, la reflexión sobre las relaciones entre palabra e imagen y entre arte y literatura es significativa para la investigación en artes puesto que retoma conceptos que dejan ver la filiación entre una y otra forma de expresión, y entre uno y otro campo disciplinar. Esta reflexión, como ya se ha dicho, se remonta a las indagaciones de los griegos sobre lo bello y la mímesis. En este sentido, y siguiendo a Albero (2007), la écfrasis tiene un rol dentro de las actividades miméticas, por lo cual se la puede definir como representación, interpretación y creación; de ahí que «el escritor que se inspira en una obra plástica nos está ofreciendo su propia visión de esta» (p. 13). Es aquí, justamente, donde encontramos uno de los vínculos directos con la crítica de arte.

El lazo se encuentra en el hecho de pensar un sentido de écfrasis que tiene su fuente en el significado que le dieron los retóricos de la antigüedad, y la acción de persuasión y el impacto de la *enárgeia* o posibilidad de generar la potencia visual propia de las descripciones de objetos visuales. La écfrasis, según esta tradición, es una descripción «que tiene en cuenta las emociones del que describe y su impacto en el oyente, el referente y, sobre todo, el contexto en el que se produce la enunciación» (Lozano-Renieblas, 2005, p. 30). La descripción, como rasgo fundamental de la écfrasis, ha sido la constante en todos los usos que el término ha tenido desde la Grecia antigua hasta nuestros días, y es la razón por la cual en el Renacimiento este concepto fuera empleado como sinónimo de *descriptio*. Es en el siglo XX cuando se ciñe tal descripción a la obra de arte o a objetos plásticos.

De acuerdo con Lozano-Renieblas (2005), los retóricos antiguos frecuentan cuatro tipos de écfrasis: la de personas (*prósoma*), la de hechos (*prágmata*), la de lugares (*tópoi*) y la de periodos de tiempo (*crónoi*). A estas modalidades Elio Teón agrega la de costumbres, Aftonio la de animales y plantas y Nicolao, en el siglo V, la de festivales y obras de arte. Estos tipos de écfrasis implican procedimientos retóricos y semióticos particulares, muchos de los cuales son

empleados en los análisis de la obra de arte, como los *crónoi* en el caso de la representación pictórica en el sentido que los analiza Vincenç Furió (2002).

Ahora bien, para los antiguos la principal característica de la écfrasis «es dotar de vida al relato, acercándolo al lector para crear una imagen visual de manera que produzca en el espectador el mismo efecto que si estuviera ante el original» (Lozano-Renieblas, 2005, p. 31). De esta manera se presenta ante los ojos el objeto descrito. Este presentar, poner delante o crear la imagen visual, propio de la descripción, es lo que distingue en la antigüedad la écfrasis de la diégesis o narración.

Esta distinción la otorga, por tanto, la *enárgeia*.

De acuerdo con esto, la *enárgeia* no es un rasgo del lenguaje tanto como del enunciador, pues es este quien finalmente podrá hacer vivir al auditorio todo cuanto describe; y es de esta «posibilidad de generar la potencia visual» que depende el impacto en la audiencia. Según Lozado-Renieblas (2005), la *enárgeia* tiene para los antiguos una estrecha relación con la fantasía, por cuanto esta era entendida como «capacidad para reproducir imágenes, como representación mental susceptible de expresarse mediante el discurso verbal y como objeto representado» (p. 33).

Como se ve, la tarea de realizar una investigación de este tipo implica una revisión minuciosa de diferentes mecanismos retóricos que son usados, desde la antigüedad, por los críticos y comentaristas de las obras de arte, pero que no han sido completamente explicitados por los teóricos del arte y la literatura. Esto resulta, como puede suponerse, de gran valor para las investigaciones en arte, dado que la obra de arte también se constituye a partir de la valoración que se haga de ella, y esta, ahora sí como señala Posada (2007, 2011), mediatizada por el lenguaje.

Se pueden enumerar otras razones que justifiquen una reflexión y análisis del lugar de la écfrasis en el campo artístico.

En primer lugar, la ausencia de proyectos investigativos, sistemáticos, descriptivos, analíticos y críticos de obras de escritores y artistas colombianos y latinoamericanos contemporáneos en los

que se aborde el problema de la écfrasis. En segundo lugar, la necesidad de una revisión crítica de los trabajos teóricos que, sobre el problema de la relación entre arte y literatura, palabra e imagen, se han desarrollado en los últimos años. En nuestro medio sobresalen publicaciones en las que se hacen análisis, algunos engañosos, de obras literarias que abordan tópicos artísticos, sin dar lugar a una compresión de la obra de arte. En consecuencia, puede señalarse que es preciso definir líneas metodológicas e investigativas que permitan aunar los procesos de interpretación en uno y otro campo.

En tercer lugar, vale la pena señalar que las producciones artísticas y literarias demandan, desde todo punto de vista, una práctica crítica que le permita más allá de un reconocimiento en el medio, un ejercicio teórico que le posibilite revisar sus conceptos y poéticas. Tal como dice Fernández (2007), «la historia del arte se fundamenta en la experiencia estética y solo puede construirse con base en una actitud y en un ejercicio permanente de crítica de arte» (p. 15).

Lo que se ha expuesto hasta aquí visibiliza la complejidad de un estudio que abarque ambos campos (literario y artístico). No obstante, el surgimiento de la literatura comparada resuelve en parte esta preocupación. Esta disciplina se encarga, en una de sus líneas, de las relaciones interartísticas, pero la forma en que lo hace supone un trabajo que la ubica del lado de la literatura, es decir, del campo de los estudios literarios y no de los artísticos. De hecho, la literatura comparada es, para algunos autores, una teoría literaria y hace parte de los planes curriculares de los departamentos de lengua y literatura. Por tanto, un trabajo de crítica de arte o un análisis como el esbozado atrás, en el que se aborde el fenómeno ecfrástico en el discurso artístico, demanda un lugar diferente.

Ahora bien, si un estudio de este tipo no se inscribe en el campo literario, ¿cuál es la vía idónea para asumirlo?

La investigación sobre arte y, específicamente sobre los procesos de valoración y recepción de la obra y su vínculo con otras expresiones culturales, que deriva usualmente en investigaciones del campo de la literatura, requiere un abordaje a partir de la disciplina de la

historia. Es cierto que, como dice Otto Pätcht (1993), es legítimo un tratamiento desde la sociología del arte, la psicología o la estética, sobre todo si la investigación se centra en la obra artística. Pero no puede negarse, en ninguna circunstancia, que, en el caso de las artes plásticas, como reconoce el mismo Pätcht, la historia del arte debe permanecer como disciplina central de investigación:

> Nosotros, historiadores del arte, aun cuando no consideremos los otros aspectos, estamos en condiciones de resolver, si no todos, muchos problemas cruciales. En cambio, nuestros colegas de la sociología del arte, de la historia de la cultura, no podrían avanzar demasiado sin la constante clarificación de la historia del arte (Pätcht, 1993, p. 10).

Esto supone que es la historia del arte la que proporciona el objeto de investigación, y en esta medida se vuelve central respecto de las otras áreas que abordan el objeto artístico. Implica, a su vez, una concepción de arte y otra de arte contemporáneo, e involucra la necesidad de asumir un conjunto de conceptos relacionados con la investigación en ciencias humanas y afines, por supuesto, a estas concepciones.

La mirada histórica, comparativa (uno de los métodos más empleados en la historia del arte según Pätcht) y documental, hacen posible la interpretación, el análisis discursivo y la contextualización de la obra artística. Ahora bien, esto no sería suficiente para asumir un trabajo ecfrástico. Es importante retomar las herramientas teóricas y metodológicas brindadas por la semiótica del arte y la semiótica de la literatura, disciplinas idóneas para un trabajo que comprenda la intersección de estos campos.

En el caso de la historia del arte, se trata de una comprensión que abarca el contexto, el documento, las relaciones históricas y los vínculos con el arte contemporáneo. En consecuencia, los enclaves históricos tienen tanto o más valor que las ideas reconocidas, validadas y legitimadas, pues no se trata tanto de lo reconocido como de lo perdido y vacío en el tiempo. Lo que importa es la ausencia, en el mismo sentido en el que, para Barthes (1986), lo primordial

no es lo que se ve, sino lo que busca la mirada, que es lo no presente, lo que es ausencia de algo que se busca. En palabras de Danto (2010), se trata de discernir entre lo presente y lo actual, y no solamente entre lo pasado y lo presente, pues lo actual es el ahora de lo que todavía no somos, de un devenir que se diluye en el instante que lo poseemos.

De acuerdo con esto, no se podría deslindar el discurso de la historia ni esta última de lo que es el sujeto (de la historia y del discurso), puesto que la historia no la hacen los objetos, así mismo como el sujeto no puede ser sin su devenir histórico. La historia no se detiene, de ahí que sea indispensable reconocer las prácticas artísticas actuales. Esto exige un trabajo histórico, documental y comparativo, pues las intenciones del artista (el artista visual y el escritor literario) no se transcriben en palabras, pero sus formas y colores están conceptualizados en una práctica discursiva que deja huellas, improntas que subsisten de manera secreta o manifiesta, sean estas huellas, imágenes o palabras, y que en muchos casos dan pistas o indicios de lo que es la construcción autoral.

La investigación documental se apoya en registros y fuentes de índole documental, como fuentes bibliográficas, hemerográficas y archivísticas. Las primeras corresponden a los libros, capítulos de libro o antologías en las que figuran estudios sobre las obras y los artistas. Las segundas se centran en artículos, notas, reseñas, comentarios y ensayos aparecidos en revistas, periódicos o medios virtuales. Las terceras se refieren a los documentos generalmente no públicos, como cartas, expedientes, circulares, libretas del artista, bitácoras de artista y documentos afines.

Si, por otro lado, el método semiótico es imprescindible para los análisis *iconoverbales*, entonces es esta disciplina la que mejor contribuye en la interpretación ecfrástica. Para los métodos semióticos (del arte y la literatura) interpretar es dar significado a los hechos o datos, en un proceso que demanda varias acciones como reconstruir, trasladar o encajar las distintas piezas analizadas. De ahí que la pregunta central se encuentre en el signo

y su significación, que para el caso de la obra literaria o artística significa indagar por el sentido de la obra. De acuerdo con esto, la interpretación de la información, de los datos o de los elementos propios de la obra de que se trate, es dependiente del tratamiento que se le haya dado a dicha información o elementos (categorías, figuras retóricas, temas, relaciones, aspectos comunes, entre otros).

Esta distinción, y a su vez complementariedad entre uno y otro método, permite una reflexión mayormente sistemática, investigativa e interpretativa. En este sentido, se recuperan procedimientos comparativos propios de la literatura comparada que posibilitan la correlación y confrontación del objeto investigado con otros objetos ligados a él, generando así nuevos núcleos de sentido:

> Se trata esencialmente de un proceso de diferenciación, y la comparación es uno de los medios más eficaces para acelerarlo. Hay ciencias, como el derecho comparado o la lingüística, para las cuales la comparación se ha constituido en atributo de la disciplina. En cada caso, la función de la comparación es radicalmente distinta, pero en todos, incluso en el nuestro, se reconoce el papel principal que desempeña como método heurístico (Pätcht, 1993, p. 73).

En este sentido es importante el proceso semiótico-hermenéutico e histórico que busca ampliar la comprensión de la relación entre arte y literatura, palabra e imagen.

Esta ruta esbozada no constituye la única vía para llevar a cabo estudios de índole ecfrástica; es, más bien, un camino que habrá que enriquecer con cada estudio particular sobre las obras literarias y artísticas para darle vida a cada nueva ficción que nos ofrecen los artistas y los escritores en su constante deseo de recordarnos la humanidad que habitamos, esa humanidad que está modelada por imágenes y palabras, cuya sustancia cosmogónica es la velocidad.

Capítulo 5

Écfrasis y cine de no ficción

La difusa frontera de los signos

> *En el documental más primitivo no detectamos, pues, simplemente, una tendencia a copiar, a captar una realidad desnuda, por mucho que quiera el documentalista o afirmen sus apologistas, sino que encontramos algo más, un gesto suplementario que podemos denominar écfrasis porque, en principio, supone la trasposición de un elemento social o incluso natural (no se trata ahora de discutir sobre la innegable socialización de la naturaleza) al seno de un mediodistinto: una reconversión de lo real en imagen de lo real, con todo lo que esto supone.*
>
> Josep Català

Las investigaciones ecfrásticas han centrado sus intereses en las relaciones estrechas —a veces constreñidas— entre arte y literatura. Esto, sin embargo, deja de lado otra serie de interconexiones entre distintos lenguajes estéticos que van más allá de lo que uno pueda decir de otro, de lo que uno pueda contener de otro y de las cercanías que se puedan dar entre la literatura y las artes plásticas. Sin embargo, en las últimas décadas las artes han expandido sus territorios de acción, han estrechado los vínculos entre ellas, han compartido sus medios, creado nuevos métodos y establecido nuevos vasos comunicantes.

El panorama se amplía todavía más con los desarrollos tecnológicos en diferentes áreas, haciendo que los artistas se desplacen del trabajo manual al tecnomanual, del universo físico de la materia (tan preciado en los artistas clásicos) al de la virtualidad, y jueguen en un mundo que expande sus redes, sus posibilidades y sus intereses uniendo, en muchos casos, las dimensiones técnicas, manuales, virtuales e incluso biológicas. Esto ha hecho que algunos —amantes quizá de la utopía perfecta o melancólicos deprimidos que añoran permanentemente el pasado— se vean abocados a renegar del arte actual, de esos límites que solo pueden ser declarados cuando

ya no hay comprensión de la ruptura que deshace la frontera y la separación entre los lenguajes, y en cambio instaura un borde, un linde y un contorno difuso en el que ya no sabemos qué es qué.

Es en este lugar sin fronteras fijas en las que nos encontramos en los actuales estudios ecfrásticos, y en este no-lugar de las definiciones —en este borde difuso— es necesario socavar aquello que puede ser comprendido y aquello que no; deslindar lo que puede operar en territorios heteróclitos, plurales y heterogéneos. Es necesario, dicho sea de paso, extender todo lo que se pueda el concepto de écfrasis sin que esto vaya en detrimento de lo que es en su sentido clásico y retórico, en su sentido teórico y semiótico, y en su actualidad crítica y literaria.

Un concepto ampliado de écfrasis implicaría extender el campo de los estudios de la literatura comparada más allá de la crítica literaria y de la crítica artística, es decir, ensanchar las relaciones entre literatura y arte (en sus variables literarias: la presencia del arte en la literatura y los textos cuyos tópicos son artísticos) y extender la comprensión de la écfrasis como una de las estrategias de la crítica de arte (el crítico que observa, describe y construye un juicio sobre una pieza artística). Un concepto abierto supondría, en consecuencia, que la tipología ecfrástica expuesta por Michael Riffaterre (2000) se lleve a otra instancia en la que aquello que se entiende por literatura no sea solo aquello que está hecho de palabras (como indica el término desde su etimología y en una de sus primarias definiciones),[26] sino que la literatura se pueda entender como una forma metafórica o icónica, o como una construcción iconoverbal.

Una definición de este tipo permitiría pensar que la literatura es una construcción imaginaria que añade a las formas y signos verbales un valor estético y ficcional a través de signos icónicos, los

[26] Aguiar E Silva (1975) hace una descripción detallada de la evolución del concepto en la historia, partiendo de una de las clásicas definiciones de *litteratura* (en su origen latino) como instrucción relacionada con el arte de escribir y leer, hasta aquella otra que la asocia con la creación estética, pasando por las conceptualizaciones que se centran en el tema del género. En cualquier caso, el producto de aquello que se denomina literatura es abordado por el autor desde una perspectiva moderna (la de los formalistas rusos), y por eso dice que una obra literaria constituye una forma determinada de mensaje verbal que conduce al problema de la distinción entre lenguaje literario y no literario, es decir, se trata de una producción verbal y no de un producto semiótico (por lo menos no en el sentido de una semiótica en su perspectiva restringida).

cuales se soportan en una realidad material cuyas dimensiones son más que ontológicas pues suponen rasgos gnoseológicos y antropológicos.[27] Es decir, la literatura es una producción que vincula la capacidad de estetizar el lenguaje para configurar un universo ficcional, y también es una construcción icónica e imaginaria que detenta la posibilidad de establecer la relación entre palabra e imagen. Esta idea no es nueva porque esta relación, en su sentido semiótico, no es algo propio del giro icónico de la década de los noventa del siglo pasado, sino una relación que ya en la antigüedad se daba, si bien solo se ha teorizado hasta muy entrado el siglo XX.

De modo que, si asumimos una perspectiva semiótica, cercana —o en la misma dirección— a la asumida por T. W. J. Michell, tendríamos que la tipología de Riffaterre se ensancharía a ámbitos de extensión sígnica y no solo narrativo-descriptivos. De acuerdo con el crítico y teórico francés, la écfrasis crítica se refiere a un cuadro u obra de arte existente, y tiene sentido en cuanto está basada en principios estéticos explícitos cuyo propósito es formar el gusto de los lectores o eventuales espectadores de la obra de arte. En este tipo de écfrasis las obras se bastan a sí mismas, es decir, no dependen del lenguaje para existir, cosa que no ocurre en la écfrasis literaria, en la cual la obra de arte depende de una construcción estética que funciona simbólicamente en, como indica Riffaterre (2000), una suerte de decorado que puede motivar las acciones de los personajes.

Esto significa, además, que en este caso la écfrasis presupone el cuadro, y que este puede o no ser real. En tal sentido, la referencia ecfrástica es determinante de la construcción literaria, pero tal referencia puede ser ficticia, como ocurre en la obra *El túnel* de Ernesto Sábato, en cuya historia se describe con sumo detalle un cuadro «inexistente», es decir, una obra que opera en el mundo de la ficción y que adquiere una realidad virtual por gracia de las estrategias

[27] Al respecto, Jesús G. Maestro (2007) considera que no existe la literatura al margen del material literario (dimensión ontológica), y en tal sentido define la obra literaria como la realidad material en la que se objetivan formalmente las ideas de la literatura. Incluso en esta definición queda claro que se descartan, casi que de forma automática, todo rasgo semiótico, y de contera lo estético queda como un añadido de valores formales y sígnicos en el estatuto ficcional propio de la literatura.

retóricas y discursivas inherentes a la écfrasis. El propósito de la écfrasis crítica es, por tanto, la valoración estética de una obra; el de la écfrasis literaria es lograr la admiración o un efecto estético-literario en un lector.

Ahora bien, si la écfrasis se restringe solo a la relación entre literatura y arte (o entre literatura y pintura o poesía y pintura, como se la asume en varias vertientes de los estudios literarios), la literatura comparada queda restringida también en este ámbito. Por eso el planteamiento desde una perspectiva semiótica llevaría a plantear tal relación desde los vínculos —sígnicos— entre imagen y palabra, a partir de la distinción entre sistemas de significación verbal y sistemas de significación no verbal. Estos sistemas permiten distinguir ciertas operaciones inherentes a cierto tipo de signos, pero al tiempo define los adminículos dispositivos accesorios que establecen las que a veces parecen insalvables distancias entre las unidades sígnicas.

Un primer sistema de significación es aquel que reúne los signos verbales, que pueden ser de dos tipos, orales y escritos. Un segundo sistema comprende los signos no verbales, que cobijan las unidades icónicas y las corporales. En el primer subtipo se encuentran todas las expresiones verbales como el habla común, incluido el parlache, la jerga o cualquier manifestación oral, hasta aquellas otras que reconocen tradiciones más clásicas como la oratoria, la retórica (los *progymnásmata*,[28] emparentados con la écfrasis), la cuentería, la declamación de poemas y la locución. En el segundo subtipo están todas aquellas formas escritas que van desde el garabateo de un nombre en un cuaderno de un niño de primaria, hasta un telegrama, un correo electrónico o una elocuente misiva, una novela, un tratado de filosofía, un texto dramatúrgico o la escritura de un relato en un pergamino.

El tercer subtipo comprende las protoimágenes del niño que apenas ha tomado por primera vez un lápiz y un papel, un mamarracho sobre una hoja de papel, un dibujo improvisado de un enamorado,

[28] Los *progymnásmata* son un conjunto de ejercicios empleados en la preceptiva retórica antigua cuyo fin era que el estudiante tuviera un dominio sobre los *loci* o lugares comunes. Dentro de sus modalidades se encuentran las descripciones de lugares (*tópoi*), de personas (*prósoma*), hechos (*prágmata*) y tiempo (*crónoi*). Este tipo de retratos verbales tienen un rasgo ecfrástico común, y es su capacidad de generar una fuerza vivaz en la descripción, que hacen que el espectador cree imágenes visuales generando en él efectos ilusionistas y persuasivos.

hasta los íconos de las cuevas de Lascaux y Altamira, las pinturas de Leonardo Da Vinci, las fotografías de Cindy Sherman o las imágenes que se nos quedan grabadas en la mente como las de *Casablanca* o *Confesiones a Laura*. Finalmente, en el cuarto subtipo, están las formas en que nos acercamos a los otros (proxémica), la manera en que nuestro cuerpo habla de nuestros sentimientos y pensamientos (kinésica), las morisquetas, los mimos, los escorzos. Todo lo que nuestro cuerpo comunica, hasta las acciones performáticas de un artista, la obra de teatro, el *performance*, la magistralidad de Marcel Marceau o la soberbia actuación de Anthony Hopkins en *Hannibal*.

Esta forma de codificar responde a la manera en que construimos sentido, pues si todo es signo, como dice Peirce (1974), esto implica no solo que a través del signo conocemos lo que conocemos; supone, además, que esa manera en que conocemos las cosas tiene una variabilidad representada en distintos tipos de signos que agrupados en atención al grado de cercanía con la verbalidad se pueden estructurar en estos cuatro sistemas de significación. De esta manera, si la semiótica es el estudio de todos los signos,[29] la lingüística sería un subcampo de estudio encargado solo de aquellos signos cuya estructura es verbal. Así, la lingüística, las subdisciplinas que la comprenden y todas aquellas áreas de conocimiento que son colindantes (como la retórica verbal, los estudios literarios, la semántica verbal, la sintaxis lingüística, la pragmática del habla, la hermenéutica o las teorías del texto), se encargan de los sistemas verbales orales y escritos (los documentos, los manuscritos antiguos, los textos literarios, los legajos históricos, el discurso de los políticos, la entonación del declamador, la letra de una canción o las modulaciones de un cantante).

Por su parte, y casi de forma exclusiva, sería competencia de la semiótica todo aquello que es signo, y en una perspectiva restrictiva, todo aquello que es *signo semiótico*, todo lo que no es verbal y que implica otra manera de comprender la realidad (ese otro modo que han intentado explicar los artistas como una forma

[29] Sería osado decir que se encarga «de todos los tipos de signos», pero esto justamente es lo que la acerca a la filosofía o la hace filosófica, tal como se puede ver en la pretensión de Peirce al abocarse en el intento de explicar la realidad desde una comprensión semiótica de los signos que definen la realidad.

distinta de pensar),[30] ese método de comprender lo intrincado de un mundo que no solo es objetivo ni realista ni meramente pragmático. La semiótica nos permitiría, de esta suerte, analizar el sentido, los códigos y sistemas que definen la significación de una fotografía, de una pintura, de una película, de un documental, de una instalación o de una obra arquitectónica. Potenciaría la interpretación, claro está, de todo aquello que se manifiesta a través del cuerpo y que es corporeidad, como la representación de una obra de teatro, la actuación de un actor en una película, la gestualidad del mimo que hace del remedo un embeleco artístico que no es mera holganza,[31] la acción poética o el gesto artístico.

Pero, aun así, lo que está en el medio (el intermedio iconotextual o iconoverbal) ¿no sería un problema para un semiótico que, dejando de lado la lingüística o las áreas colindantes imponga un análisis meramente iconogestual? O bien ¿no sería una dificultad para el experto de las áreas del lenguaje afrontar el problema de los signos verbales que son más que eso sin la cooperación de la semiótica? Es esto lo que hace necesario que exista una semiolingüística, una semiótica lingüística, una teoría literaria específica (semiótica literaria o teoría lingüística de la literatura), una écfrasis literaria o retórica, y un punto intermedio capaz de entrelazar las estrategias y los tipos de signos que se mezclan en las artes.

Y será necesario entender, además, que la literatura es un tipo especial de lenguaje que explota, como ya dijera Jakobson, la

[30] Pensar con la imagen, pensar en imágenes, pensar a través de imágenes, pensar por medio de imágenes, pensar sin palabras o con las palabras como mezcladas en una mixtura exorbitante, pensar a través de la metáfora y de la alegoría, pensar más allá del lenguaje, con un lenguaje que es una mezcolanza de otras cosas y no solo de palabras. A eso se refieren también los artistas cuando hablan de investigación creación, pues esta es, bien puede decirse, una metodología, una manera de comprensión de la realidad que suscribe otros procedimientos como la intuición, el caos, la experimentación, la construcción a través del caminar, un caminar que valora la experiencia, que más que explicar narra, que más que exponer muestra, que más que sustentar de forma lógica arguye con la misma sustancia con la que argumenta. La investigación creación permite entender que al fotografiar y al filmar el documentalista está pensando, no de una forma lógica (tampoco ilógica), sino de una manera distinta, intuitiva, y esto, porque como señala Flusser (1994), el filmar y el fotografiar son gestos, son acciones que conectan el cuerpo con el pensamiento

[31] El término «mimo» resulta de especial interés en su doble acepción. De un lado, μῖμος significa «imitador» o «actor», pero el mimo no lo es si no logra mirar y mimetizarse en la cosa que mima. Mimar es una zalamería, una complacencia en la que el mimador y el mimado actúan solo a través de gestos de cariño. En tal sentido, el «mimikós» (μιμικός) es un imitador y un mimador, pues para representar que está ante una pared el actor cree y hace creer a su público que está ante un muro, que él mismo se vuelve muro, y lo hace porque lo conoce, lo ha acariciado, lo ha mimado y se ha compenetrado con él. Un verdadero mimo es un genuino consentidor y contemplador y no solo un imitador.

dimensión estética. Es forzoso decir que la lingüística no es omnisciente, como pensaron muchos estructuralistas; que la semiótica no es omnipotente, como todavía creen algunos semiólogos; asumir que la écfrasis literaria o crítica no resuelve todas las clasificaciones de las relaciones entre arte y literatura, como bien podría inferirse de una teoría general de la literatura comparada; y señalar que el ícono en sí mismo no responde a la disyuntiva entre palabra e imagen, como suponen algunos iconólogos. Es importante, también, saber que en la actualidad el panorama artístico de las artes ha expandido sus límites, que ya las artes no se definen por sus técnicas, sino por la manera en que enfrentan problemas que van más allá de lo técnico, reconocer que la literatura ya no es algo aislado cuyo caldo de cultivo es el marasmo de palabras que se bañan con aromáticas estéticas, y entender que el audiovisual expande sus fronteras en la actualidad de forma acelerada y que, más allá de la ficción o la documentación, la mixtura de géneros, de formas y de enclaves visuales, estamos ante un nuevo juego de relaciones, de miradas y de visiones.

Ya no hablamos de una técnica en concreto, sino de lenguajes artísticos. De hecho, no parece muy provechoso separar la literatura de las artes, resulta inútil mostrar (en filigrana) las diferencias entre un tipo de arte y otro, resulta todavía más inútil suponer que el audiovisual, por ejemplo, tiene una extendida clasificación taxonómica,[32] e ignorar que en su historia han surgido nuevas expresiones resultado del cruce de otras. *Shirley: Visions of Reality* (2013), del director Gustav Deutsch, es una película que, en un sentido ecfrástico, hace algo similar a lo que lleva a cabo Mario Vargas Llosa en *Elogio de la madrastra*. El escritor peruano pone en movimiento algunas imágenes a través del relato, es decir, hace de las imágenes fijas íconos cuyo movimiento se da a través del relato. Para eso, el literato se vale de la narración inherente a cada pintura y crea, en una suerte de paralelismo narrativo, una historia análoga.

[32] Seguramente por esta imposibilidad es que Plantinga (1997) decide hablar no de documental y cine de ficción sino de cine de ficción y cine de no ficción, y se hace importante sentar, desde la teoría, una postura clara y no dejar tal clasificación en la industria cinematográfica que en la mayoría de casos responde a expectativas comerciales.

En la película, Deutsch logra, por su parte, dar movimiento a las pinturas de Edward Hopper a través de estrategias audiovisuales y cinematográficas, creando un relato nuevo que consigue leer e interpretar el espíritu de las obras del artista estadounidense. Logra, dicho de otra manera, estrechar las relaciones entre pintura y cine más allá de lo pudieron hacer películas como *Rembrandt* (1936) o *Lust for Life* (*El loco del pelo rojo*, 1956), ya que cuenta una historia y, además, se reconstruye un lenguaje a través de otro. En el trabajo llevado a cabo por el director y su equipo hay una experimentación con el mismo lenguaje cinematográfico a partir de las estrategias pictóricas. Esto da como resultado, para el universo cinematográfico, una suerte de poética de la luz y del espacio: crea una visión congelada de la realidad en movimiento, no a través de fotogramas que se pausan o que se suceden uno a uno, sino a través de una estrategia inversa: el movimiento pausado para acercarlo al lenguaje pictórico. Hay un doblez tanto en lo técnico como en el contenido:

> Estos planteamientos cinematográficos enfatizan en primeridades como la intensidad del color, una potencia como las gestualidades pausadas, el valor de lo brillante y lo plano, una cualidad de engaño perceptual como el pictórico. De modo que en el nivel de la forma las imágenes que se acercan a las pinturas de Hopper son una posibilidad de ser como ellas (una primeridad de una primeridad); pero además ellas alientan y profundizan el concepto de las pinturas, lo que Hopper captó y percibió, lo que sus obras comunican más allá de los aspectos meramente compositivos. Estamos aquí ante el doblez del sentido, ante un despliegue creativo, ante una semiosis que conjunta los distintos rostros del signo. Se trata no solo de la semiosis, sino también de la imagen-afección (Deleuze, 2011), pues la cámara sigue a Shirley, retiene sus gestos, su rostro y construye los espacios para ella, para hacer más consciente el tiempo que le genera ese estado de absoluto aburrimiento (Agudelo, 2018, p. 161).

Aquí, sin duda, se explotan los rasgos pictóricos que ofrece la plástica, al tiempo que se recurre a las posibilidades técnicas que permiten el aplanamiento de los volúmenes, la intensificación de la luz y la influencia de las sombras que proyectan los personajes y objetos en la película. Se trata de acercar la imagen en

movimiento a la pictórica, de tal suerte que la película se convierte en un audiovisual de cualidades pictóricas. Algo diferente ocurre en *Loving Vincent* (2017), donde el propósito resulta inverso: se acerca la imagen fija (la pintura) al lenguaje cinematográfico, y esto debido a que este filme se desarrolló aplicando a las pinturas un concepto del cine (el fotograma) y luego lo puso en su propio beneficio al hacer que la sucesión de fotogramas (pinturas) dieran lugar a secuencias audiovisuales.

Como este hay muchos ejemplos que ponen de relieve las transformaciones que sufre el cine de ficción o no ficción, es decir, el audiovisual en general, la mutación de muchos lenguajes artísticos, las permutaciones de distintos campos estéticos, y también la manera en que se establecen relaciones interartísticas más allá de la referencia (el uso del *tópico ecfrástico* como motivo reiterado en un medio visual o audiovisual) y más allá de la alusión o del homenaje. Baste pensar, por ejemplo, en *Virus tropical* (2017), cinta que, más allá de llevar la historia (el tema y el contenido) que creó la artista plástica e historietista Power Paola, que originalmente fue una novela gráfica, hacia una adaptación cinematográfica, procura desarrollar el contenido (lo narrado) y el medio (la historieta) en el formato cinematográfico.

En otra película, *La torre* (2018), se recurre a la estética fotográfica para hablar de la fotografía, y se usa una narrativa expositiva (en el sentido museográfico) para desarrollar el concepto y la historia de los hechos ocurridos el 17 de marzo de 2004 en la Biblioteca Pública Piloto de Medellín, que narra los sucesos luego de una explosión en su sede que dejó entre los escombros una única fotografía que se resistió a la detonación en aquel entonces. Se usó como recurso una «exposición», en el sentido fotográfico, para generar sensaciones plásticas y visuales, en un juego de luces y sombras propios de la fotografía a blanco y negro.

En esto hay, por supuesto, un «más allá del homenaje ecfrástico», un «más allá de las relaciones entre arte y literatura». Entonces, si la écfrasis una representación verbal de una representación visual, pero también

es traducción y una interpretación (esto también lo dice Riffaterre), entonces aquí, en estos vínculos entre cine e historieta o entre cine y fotografía también hay écfrasis. Y la hay, porque se trata de relaciones interartísticas, relaciones que ponen en juego un tipo de traducción, una forma de interpretación y una lúdica en la cual un lenguaje estético habla, se habla o alude a otro. Por eso los límites de la écfrasis tendrían que extenderse: no hablar exclusivamente de su aparición en la literatura (Riffaterre), ni en la crítica literaria (Anna Guasch), sino en una capa más extendida de relaciones que van de los *mass media* (Nana Tadou, 2008) hasta las formas audiovisuales, entre ellas el cine de ficción y de no ficción.

Como dijimos, lo que permite comprender la semiótica ecfrástica es que entre un sistema de significación y otro hay una hendidura, un borde, un límite. Esta semiótica le reconoce a la écfrasis su capacidad para asentarse en este linde, y es esta capacidad que ella tiene lo que la actual teoría de los signos le reclama, es decir, ese borde que supone estar entre (o reunir) los sistemas de significación verbal y no verbal, lo que plantea la necesidad de expandir sus fronteras más allá de la literatura y las artes plásticas, más allá de la pintura y la poesía, o más allá de la alusión.

Si la écfrasis se entendiera solo como la representación verbal de una representación visual (Heffernan, 1994), esto la limitaría como figura retórica al campo de la literatura. Mejor sería pensarla como una traducción o interpretación de un lenguaje artístico o estético en otro,[33] o pensarla como una representación estética de una representación, cualquiera que ella sea. Asumir la écfrasis como una representación exclusivamente verbal determina el tipo de interpretación lingüística, cuando existen otras formas de interpretación semiótica, *i. e*., hablar de ecfrasis literaria induce una comprensión lingüística; en cambio, si la entendemos en el sentido

[33] En un sentido retórico, la ecfrasis: «1) es una representación verbal de una representación visual, cualesquiera que ella sea; 2) se trata de una representación verbal de un objeto exclusivamente artístico; 3) comprende la representación verbal de cualquier objeto o fenómeno; y 4) es la representación verbal vívida que «trae», a través del lenguaje verbal, un objeto» (Agudelo, 2015, p. 108). En todos estos casos se da prevalencia a lo verbal sobre lo visual, pero si la écfrasis es una traducción o interpretación estética de otra representación artística, entonces se abre un nuevo espacio sobre los problemas hermenéuticos, retóricos, semióticos y estéticos que supone el problema de la representación y de la interpretación.

de Mitchell,[34] entonces la écfrasis sería una figura retórica que extiende las fronteras de los lenguajes artísticos, literarios y audiovisuales, que subsume características inherentes, pero también y en contrapartida (si se nos permite el cambio de función gramatical de una palabra), aquellos rasgos «adminículos», es decir, aquellos aspectos que están al lado del otro pero que no les son propios.

Pero, aún si la semiótica puede analizar la imagen en una obra audiovisual (que es, por demás, un tipo de imagen), suscribe una limitación —o plantea, más bien, una necesidad— del lenguaje verbal y musical o sonoro que acompaña a la imagen en movimiento y que hace de ese audiovisual un sistema semiótico más complejo:

> Asumiendo que la fenomenología de la imagen y, específicamente, la cinematográfica no es comparable a la lingüística, desde la semiología en adelante se acepta que la significación de las imágenes y sonidos fílmicos dependen más de una capacidad artística en su organización que de reglas formales o de una estricta sintaxis, más de una retórica en desarrollo que de una gramática fija. Pero las figuras visuales no solo se producen relacionando una imagen con otra imagen por medio de la edición, sino que su fenomenología es mucho más compleja. La significación en la imagen cinematográfica es el producto de múltiples factores, como la yuxtaposición con otras imágenes, su rol en el desarrollo temático o narrativo de la película, su relación con las convenciones del cine y de otras artes, su lugar en las creencias o costumbres sociales, incluso su situación cultural e histórica (Cock, 2019, p. 37).

En este sentido, y siguiendo los planteamientos de Alejandro Cock, una retórica del cine de no ficción —valga decir, una semiótica retórica de la imagen audiovisual— implicaría una perspectiva amplia que integre distintas disciplinas como la hermenéutica, la narratología, la retórica, la fenomenología de la imagen e incluso el análisis del discurso.

Ahora bien, la semiótica, gracias a su amplio espectro disciplinar, resulta un campo de estudio que integra, como se dijo atrás, el

[34] Una descripción detallada de la perspectiva semiótica de Mitchell se puede consultar en el libro *Cuadros de ficción* (2015).

estudio de los tipos de signos verbales y no verbales, y contribuye, a su vez, en el deslinde de la écfrasis de su ubicación exclusivamente literaria. Dicho de otra manera, la semiótica constituye el marco de referencia para una relación entre écfrasis y cine de no ficción, relación que, hay que decir, está por construir.

Ahora bien, ¿en qué consistiría, desde el punto de vista semiótico, el carácter retórico de, por ejemplo, un documental? En una construcción que resulta autorreferencial. Esto implica que un discurso no se ubica en el terreno referencial de las verdades absolutas o de las pruebas que indican o señalan la realidad, sino que se define en el nivel retórico. La retórica, entonces, constituye una herramienta de producción, de análisis e interpretación del discurso.[35] El poder de este último no está simplemente en la capacidad de estructurar una forma audiovisual, sino en su acción para determinar la recepción, pues se trata de un signo cuyo efecto inmediato será el de ilusión descriptiva, persuasiva y evocativa.[36] Ahora bien, cualquier tipo de dispositivo retórico requiere una actitud crítica que trascienda tanto los mensajes superficiales como los imaginarios que el cine genera en los espectadores. De ahí que para Carrera y Talens (2018) sea necesario cambiar de orientación:

> Es en este sentido en el que hemos sustituido la noción de *documental*, en cuanto objeto discursivo, por la de *modo de recepción* documental, en la medida en que lo que diferencia los géneros denominados ficcionales y no ficcionales no es la veracidad de sus contenidos ni la transparencia de su estructura, sino el efecto semiótico de sentido que producen en la mirada espectatorial, al ser enfrentados como tales objetos (p. 20).

Esto ocurre aun si se trata de un documental poético o experimental, pues hay en ellos un juego de orden artificial que define

[35] Para un recorrido histórico de la retórica y su aplicabilidad en el cine de no ficción, puede consultarse el texto de Cock, en el cual hace una descripción de la retórica antigua hasta la nueva retórica, pasando por las interpretaciones de algunos teóricos de diferentes áreas. El planteamiento de Cock (2019) supone que, además de permitir el análisis de la construcción textual de un documental cinematográfico, la retórica también es un instrumento idóneo para desarrollar obras de no ficción.

[36] Estas son tres funciones de la écfrasis que operan sobre la base icónica cuyos rasgos son el ilusionismo y el descriptivismo. Para ampliar este tema puede consultarse el libro *Las palabras de la imagen* (Agudelo, 2017).

estructuras narrativas cuya intención apunta a un efecto retórico sobre el espectador.

Esto ha generado desde sus inicios y sobre todo en los últimos años, un cambio sustancial en las formas audiovisuales. Este cambio de paradigma en la tradición del cine de no ficción pone de relieve la convivencia de distintos géneros cinematográficos y artísticos, y muestra también la proliferación de documentales que hoy, más que antes, se abren y se entrelazan con otras formas de producción en lo que Carrera y Talens (2018) denominan pandocumentalismo. Esto debido a que el cine de no ficción, y sobre todo el documental, está de moda, y también a que existen diferentes plataformas como YouTube y opciones tecnológicas como el *smartphone*, que hacen posible su amplia difusión. Hay, en cualquier caso, una democratización que amplía los límites del documental ensanchando sus bordes y permitiendo que sus linderos se hagan difusos, una democratización que hace de él no solo una herramienta de observación o captación mimética del orden natural de la realidad, sino también una opción de denuncia, un medio para la transformación social, un dispositivo que está dispuesto para que las voces sean escuchadas, un instrumento cuyo carácter puede ser estético, poético o experimental y alcanzar un amplio radio de difusión.

Ahora bien, lo que hace que el documental tenga un carácter reconocible como medio audiovisual no es solo que pueda señalar la realidad o afirmar la verdad, sino su capacidad para construir un relato, y para ello no basta con usar una cámara y subir el video en una de las plataformas que ofrece la web; es necesario, más bien, hacer hablar la realidad en el documental a través de la edición, de la narración, del montaje y de las convenciones, metáforas, historias y juegos visuales. Es necesario, dicho sea de otra manera, el uso de una retórica o de una construcción semiótica que alcance un efecto en el espectador.

Tradicionalmente, el documental se ha entendido como una forma de representación del orden natural, cuyo carácter mimético

permitía desnudar la realidad tal como ella aparecía a los ojos de quien está detrás del aparato fílmico. Pero es cierto que este concepto ha mutado a lo largo del tiempo, y por eso *El hombre de la cámara* (1929) no es simplemente el retrato de un típico día de una ciudad soviética, pues además del juego en las tomas realizadas por Dziga Vértov y su hermano, hay en ella un trabajo de montaje —realizado por Yelizaveta Svílova, esposa del director— que le da un *sentido diferente* a cada imagen: los cuadros no son solamente una representación icónica por efecto de semejanza, son también una producción histórica y social —como diría Barthes—, y también una creación retórica y semiótica —como diría Català (2005)— .

Es justamente por esta dimensión narrativa y retórica que el documental se enlaza con otros medios artísticos y que se abre un espacio en el mundo ecfrástico. Lo hace porque sus formas han mutado, pero también porque en la contemporaneidad el arte se ha extendido y expandido sus medios. La mutabilidad del documental ha dado lugar a formas que no se habían visto antes, y por eso han abierto espacios para este género en los festivales de cine y también se han creado eventos y plataformas que los acogen de forma exclusiva, tal como ocurre con el proyecto Kimuk del País Vasco.[37] La contemporaneidad ha hecho posible:

> Mientras, por su parte, el documental canónico era definido y valorado por su grado de analogía visual con la realidad y la forma en que buscaba la huella de lo real en el plano y se planteaba problemas ontológicos (ser y parecer), por su parte el documental postsemiológico se enfoca en los problemas significativos del montaje y la sucesión, en la retórica audiovisual y en su pertinencia para argumentar sobre la complejidad del mundo contemporáneo (Cock, 2019, p. 117).

Este cambio de paradigma pone de relieve otras maneras de operar y comprender el filme, ya no como algo acabado y objetivo, sino también como una producción que está en proceso y que involucra —o puede involucrar— tanto al productor como al director y a los partícipes.

[37] Kimuk es una iniciativa pública que tiene por objetivo la difusión internacional de los mejores cortometrajes vascos, y que tienen un alcance mundial (Fernández de Arroyabe Olaorut et al., 2015).

Fue Plantinga (1997) quien definió por primera vez el cine de no ficción ante la imposibilidad de una clasificación clara que dejaba de lado producciones que, sin ser ficcionales, tampoco cabían en el documental. Por eso el análisis del teórico empieza con la misma definición del concepto de ficción, pues esto permite determinar cómo se usa y cuándo este uso muta en nuevas formas. Resulta de especial interés, por otro lado, que las explicaciones aportadas por Plantinga tienen en consideración la canónica clasificación de ícono, índice y símbolo del semiota Charles Sanders Peirce (2012), y que hace de su libro *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film* uno de los referentes en la teoría de la retórica del cine de no ficción. Por eso Torregrosa (2008), apoyada en el trabajo de Peter Wollen sobre los signos en el cine, señala que:

> Una aproximación pragmática como la de Plantinga convierte al cine de no ficción en un discurso vivo en el que espectador y película establecen un diálogo de expectativas que se confirman o corrigen a lo largo de la cinta y que ayuda a configurar el sentido de lo visto. El alumbramiento del sentido presupone que lo visto es interpretado. Es decir, que puede ser un signo (p. 309).

Esta vecindad pragmática (semiótica y filosófica) le da al cine de no ficción también un carácter hermenéutico, de un lado, y una condición ecfrástica, de otro. Al acercar esa clasificación general de los signos que distingue a los verbales de los no verbales, al suponer que las investigaciones ecfrásticas están en un punto idóneo donde el signo icónico toca al simbólico subsumiendo al indexicálico, y comprender que la écfrasis es algo más que una representación verbal de una representación visual, podemos decir que la écfrasis es, en este punto, un tipo de pensamiento que articula, solapa, vincula o relaciona distintos tipos de lenguajes sígnicos y estéticos, que al describir por medio de palabras o de imágenes (sean estas fijas o en movimiento) algo más sucede con la representación: hay una representación de una representación.

Volvemos al problema de la mímesis, pero ya no en el sentido del documental clásico, sino en su sentido ecfrástico, es decir, en su

capacidad representativa e interpretativa, que también es propia del filme ensayo:

> El documental, si es que pretende imitar, lo hace a través de la ecfrasis, es decir, transformando el objeto supuestamente imitado, y en esta transformación se encuentra el núcleo de la posible reflexión sobre ese objeto, que lleva a cabo el film-ensayo (Català, 2005, p. 231).

Entonces, nuevamente, el documental nos lleva a pensar en la imitación, en la capacidad que tiene el audiovisual para capturar una realidad, solo que esta requiere una interpretación, requiere un signo que interprete a otro signo y allí, en ese punto, no podemos hablar de otra cosa —no podría no ser— que de la écfrasis.

Tercera parte

El tiempo fracturado: del posarte a la posética

Dobleces

De la serie *Dobleces*. Carolina Muñoz Valencia. 2019.
Fotografía digital. 100 x 70 cm.
Colección de la artista.

Sus ojos están cerrados. De su cabello nacen mariposas en forma de flores. Su cuerpo es un guayacán amarillo sembrado en pleno invierno. Al despertar, sus ojos dirán mi nombre.

Capítulo 6

El moderno Prometeo

Cuerpo posorgánico, tecnociencia e imaginarios posmodernos[38]

En el principio era el verbo y el verbo
era en Dios, y el verbo era Dios.

Juan 1:1

El verbo se hizo carne. Valdría la pena decir hoy que, más bien, la palabra se hace cuerpo (decir es hacer según Benveniste), la carne se hace arte y el cuerpo se hace a imagen y semejanza de la ciencia. Somos proclives a la belleza, pero también lo somos a la vanidad. De esto son conocedores los siempre astutos dueños de los mercados, los medios de comunicación y los oportunistas invasores de la privacidad y la libre elección.

Libertad[39] es una palabra que hoy se escribe con fuerza. ¿Lo ha hecho de otro modo en tiempos lejanos y recientes? Pero la libertad, al menos hoy, es un concepto que se ha resignificado, y en buena medida gracias a los nuevos desarrollos tecno-vigiladores. Se ha resignificado, también, gracias a la industria cinematográfica. Piénsese por ejemplo en la famosa y no menos delirante película *Enemigo público* (1998) (pues si bien se promulga con suficiente ahínco que la libertad es un derecho inalienable, que mis derechos van hasta donde empiezan los del otro, ¿qué significa entonces ser «enemigo público»?).

Si hiciéramos una traducción literal del nombre original de la película *Enemy Of The State*, tendríamos algo así como «*Enemigo del Estado*». En la traducción que conocemos se equipara lo público con el Estado, algo que en su dimensión política y social es correcto.

[38] Parte de este texto fue publicado en Agudelo. P. A. (2012). Postorgánico/Matérico. Del cuerpo re-presentado al cuerpo presentado, *Ensayos. Historia y teoría del arte*, n. 23, 36-53. https://revistas.unal.edu.co/index.php/ensayo/article/view/46170 .

[39] Emplearé en este capítulo la cursiva (además de en los nombres propios de obras) para resaltar aquellas palabras o conceptos sobre los que quiero llamar la atención, bien en su forma o en su contenido. En su forma cuando se trata de nuevas palabras o de agrupación de palabras que generan un nuevo significado, en su contenido cuando se trata de palabras ya existentes que mutan de sentido o significado o configuran otro imaginario al que ya apuntaban.

¿No es el Estado, esa figura a veces abstracta y descabezada, responsable de lo público? La discusión da para más si pensamos en Estados democráticos, en los cuales, siguiendo solo el sentido que otorgan las palabras a las palabras mismas y la realidad que ellas determinan, que un Estado democrático es un Estado en el que el pueblo es el que gobierna. Pero el Estado hace del ciudadano un enemigo público e incluso un criminal cuando cambia la perspectiva de ciertos derechos, como el derecho a las protestas, esto es, a las legítimas demandas que llevan a cabo los grupos que sienten incumplido lo prometido por las leyes y la constitución:

> La protesta social constituye una demanda concreta de la ciudadanía, cuando a causa de la marginalización social se deja de garantizar la protección de derechos, se atropellan directamente o, incluso, no se promueven iniciativas que, en términos de discriminación positiva, compensen a los grupos minoritarios (indígenas, por ejemplo) por el hecho de haber sido históricamente dejados a un lado respecto de la protección y garantía de sus derechos (García Jaramillo, 2008, p. 235).

Hoy, cuando en países como Colombia los líderes sociales y los defensores de derechos humanos son asesinados, no queda más que la desesperanza, pues esto pone en evidencia el acallamiento de quienes luchan por sus derechos y los de sus comunidades, y la ineficiencia e indiferencia de un gobierno que se dice democrático. Entonces el grito de aquellos que marcan con su lucha la presencia de aquellos otros que ignoran que tienen derechos, es un clamor colectivo, es una voz que adquiere cuerpo, no solo es un grito que dice algo, sino también una voz que en su acto de enunciar se dice ella misma. El tono, el volumen o los matices de la voz le dan corporeidad y materialidad.[40] Por eso la protesta no es meramente un acto político, también es una acción que reivindica el yo que enun-

[40] Para el filósofo Emmanuel Falque (2016) la voz es el otro lado de la palabra, que no solamente es la unión de un significante y un significado. Ella es corpórea porque viene del cuerpo y nuestra corporeidad tiene una alteridad. De ahí que al comunicarme establezca un contacto: el cuerpo se me impone porque él tiene sus propias leyes. Entonces, decir, antes que un enunciar algo, es un decir a alguien: «El acercamiento a los demás es una obligación cada vez más estricta, a medida que se recorre la distancia. Como algo que estuviera cada vez más alejado o que se alejara a medida que nos acercamos; como una distancia cada vez más infranqueable» (Levinas, 2005, p. 228).

cia y el yo que expresa. Es ese fragor que enuncia, ese gimoteo que expresa, el que demanda libertad.

Hoy, gracias a los desarrollos científicos y tecnológicos, palabras como *libertad, amor y belleza* cambian su connotación. Recuérdese lo que dice Barthes (1986) al respecto. Para el semiólogo el código de connotación «no es, verosímilmente, ni 'natural' ni 'artificial', sino histórico o, si lo preferimos: 'cultural', sus signos son gestos, actitudes, expresiones, colores o efectos dotados de ciertos sentidos en virtud de los usos de una determinada sociedad» (p. 23); y es en este sentido que podemos decir que la tecnociencia faústica, como la llama Sibilia (2005), transforma nuestras formas de nombrar las cosas y, por supuesto, de percibir, de ver, de comprender y de mirar la realidad.

Hoy la libertad es aquella que depende de un denodado amor por la libertad y que nos obliga a luchar con un otro fantasmal que nos vigila. Su territorio está atravesado por la fantasmal vigilancia digital, pero también por mecanismos humanos igual de sutiles. ¿Qué decir, entonces, de la belleza y del amor en un tiempo en el que lo *feo* se hace *bello*, *lo repugnante* agrada a los sentidos y al pensamiento, y el amor es una elucubración asociada muchas veces con el capitalismo y la globalización? Detengámonos, entonces, en una palabra, que tiene mucho de lenguaje, de estética y de arte: cuerpo.

Para muchos, el cuerpo es solo una maquinaria —un autómata para Descartes—; para otros, el contenido del espíritu —cárcel del alma para Platón— y para muchos otros, la arcilla que se puede modelar según las idealizaciones. Hay unas lógicas sobre el cuerpo, todas determinadas por la propia lógica de la historia; pero más allá de ellas, tal como señalan Vigarello et al., (2005), «es sin duda alguna la experiencia más material la que restituye una historia del cuerpo, su densidad, su resonancia imaginaria» (p. 20). El cuerpo está en el centro de la dinámica social y cultural, y es por esto mismo que su estudio demanda la mirada de distintas disciplinas, todas las cuales tienen un método particular, una perspectiva epistemológica, y un

lenguaje o metalenguaje que, directa o indirectamente, ayuda a configurar concepciones sobre cuerpo.

Podríamos decir que existen algunas diferencias entre la mirada del cuerpo en el arte y la que de él se tiene en la vida cotidiana, y encontrar que cambian algunas formas de concebirlo en la contemporaneidad gracias a las nuevas realidades creadas por la tecnología y la ciencia. Pero no solo cambia el concepto de cuerpo gracias a los desarrollos tecnocientíficos (y podríamos agregar que gracias al *tecnomercado*); cambian también las palabras, relacionadas o no directamente con la tecnociencia, haciendo así que muten los significados, que emerjan otros lexemas y, sobre todo, generando otras ideas, otras concepciones y otras maneras de ver las cosas.

La palabra «tecnomercado» hoy no está relacionada con la mercadotecnia, y en este sentido difiere del uso que en este campo se le da al *tecnomercado*. La mercadotecnia (*marketing*), en su acepción original, es el proceso social y administrativo por medio del cual los individuos satisfacen sus necesidades en la creación e intercambio de bienes y servicios; lo cual lleva a una relación de vendedor u ofertante y cliente, ampliando el campo semántico al de *ganancias, estrategias de mercadeo, ventas, estudio de mercado*, entre otras palabras. Hoy el *tecnomercado* está más referido a las posibilidades de domino —saber y poder implicados en las relaciones comerciales y tecnocientíficas—, por medio de las cuales unos grupos, llamados por algunos *emporios económicos*, por otros pulpos del mercado, que pretenden privatizar —y así lo hacen—, los desarrollos tecnológicos y los avances científicos con el fin último de enriquecer sus bolsillos apoderándose de algo que, por tradición y sana lógica debería beneficiar a la humanidad en general y no solo a un grupo de empresarios ambiciosos y sin principios.

Todo esto repercute en los valores (éticos, sociales, individuales y subjetivos), y hace que el comportamiento de las personas se modifique. Así, mientras en un tiempo se pensó, desde una perspectiva capitalista, que era importante poseer cosas materiales, objetos

físicos (casas, fincas, autos), hoy no es necesario, y ni siquiera útil o conveniente. De este modo, verbos como *poseer o tener*, cambian por otros como *acceder*. Hoy nadie tiene nada, pues las personas *acceden* a bienes y servicios y lo único que les queda es la *deuda*.

Esta palabra, por demás, ya no connota algo negativo como anteriormente lo hacía; de hecho, hoy tener *crédito* es tener *credibilidad*, y por esta razón se ve a tantos exhibiendo su carro o su moto junto con la tarjeta de *crédito* que le da el estatus de respetabilidad ya que, en vista de que siempre es «un buena paga», siempre tiene las puertas abiertas a nuevos créditos hasta que, algún día, el signo de la muerte cierre su ciclo y la deuda la asuman sus hijos, tal como ocurre en escala mayor con la deuda externa de algunos países latinoamericanos. Lo anterior implica que el *dueño* pasa a ser un *usuario y que la idea de crédito* genera la de un estatus basado en la confianza —no tan confiable— que tienen las entidades crediticias.

De hecho, la popular frase «*quien no arriesga un huevo, no saca un pollo*», bien podría continuarse «*o se le quiebra el huevo o nace el pollo*», pues hoy más que nunca el mercado llama, exige, demanda y en ocasiones estimula a un usuario arriesgado, un cliente que esté dispuesto a meterse en grandes deudas y que asuma con ello la necesidad de redoblar esfuerzos, valga la pena decir, trabajar más para pagar el doble en el tiempo que durare la deuda.

La palabra *crédito* viene del latín *creditus* (sustantivación del verbo *credere*, «creer»), que significa *cosa confiada*. De modo que *crédito significa* «confiar» o «tener confianza». ¿Pero tienen confianza las entidades de crédito? La venta-compra está acompañada, para estas instituciones, de una promesa de pago posterior a su fecha de realización y que genera inconvenientes como el de la disminución de la *credibilidad*, si por acaso la *información* de «cuota no cumplida» llega a la base más grande del sector comercial (Procrédito, para Colombia), actualizando el perfil de un cliente que, desde entonces, ya no es tan *confiable*. Aquí no valen contingencias, azares, tropiezos del destino, pues estas centrales de información se amparan en

la ley, y la ley resulta implacable, a menos que se esté por encima de ella o se la rompa.

Tal es el caso de Procrédito, cuyo objetivo es sostener el derecho que tiene el ciudadano de conocer, rectificar y actualizar las informaciones recogidas sobre él en bases de datos, así como las demás garantías sobre la recolección, tratamiento y circulación de datos personales. Ahora bien, el manejo de esta información tiene implicaciones, por eso la clasifican en positiva y negativa (siendo esta última variable, según el comportamiento del cliente, la realmente determinante) constituye un modo de control. Si bien, como dice Foucault, el poder no es de nadie, sino que se ejerce, y existe una relación entre su ejercicio y el saber, en estas nuevas condiciones contemporáneas se trataría, podríamos decir, de una relación de información-poder, pues hoy, más que nunca, se actualiza la idea según la cual el saber es poder y la información es conocimiento.

Con todo, la *confianza* se garantiza, pues en el fondo no se confía en nadie ya que cualquiera puede ser producto del azar, y en esta medida, cualquiera podría caer en la lista donde se ponen signos negativos (y no positivos) por moroso. De manera que la palabra *crédito* es confianza sin seguridad, o desconfianza arribista que simula ser confianza; es *credibilidad* condicionada mercantilmente. En su contexto económico se trata de un cambio que actúa en el tiempo y no en el espacio; esto significa que se cambia una riqueza presente por una riqueza futura, pues no se la posee en el momento en tanto está en *crédito*, «inexistente» e «insegura», y por eso se la garantiza con la información personal del sujeto, la cual puede ir en detrimento de su *credibilidad* —asentada esta, como podrá inferirse, en la información personal (digital) que sobre él tienen las entidades crediticias—.

La palabra *crédito* en el contexto de la educación plantea una insalvable relación con la tecnocracia y el voraz capitalismo. Al respecto, José Luis Pardo (2008) señala:

> Empezó la cosa por un cambio terminológico en apariencia simplemente técnico: en lugar de tener *asignaturas*, las carreras

> universitarias empezaron a tener *créditos*. Como esto ocurrió en un momento en el cual el propio crédito bancario gozaba de un enorme prestigio social —el endeudamiento se había convertido en el símbolo más deslumbrante de la riqueza—, la analogía financiera no solamente no fue recibida con sospecha, sino que incluso causó la impresión de que el muy *desacreditado* territorio de la enseñanza adquiría de ese modo un esplendor de modernidad que parecía perdido desde hacía décadas: mientras que cursar una «asignatura», una «materia» o una «disciplina» sonaba a algo rancio y pasado de moda, tener un crédito de antropología o siete créditos de química orgánica se presentaba —al igual que tener concedida una hipoteca para financiar un chalet adosado— como un inequívoco signo de progreso (p. 4).

Las deudas se extienden en el *tiempo*, pero esta palabra también ha adquirido otras connotaciones. No nos referimos a la teoría einsteniana, sino a fenómenos como la calificación de, por ejemplo, *tiempo «real»*. Al ser adjetivado, el tiempo que parece tan relativo y fugaz, tan efímero cuando se lo pasa bien y tan extenso cuando se lo pasa mal, se concretiza y en última instancia, se «espacializa», ya que parece que el hablante quiere controlarlo. Pero esto no pasa, menos aún en una sociedad y época como la nuestra, donde todo parece correr más rápido y las personas parecen estar cada vez más ocupadas, aunque menos estables. Podemos afirmar, siguiendo a Deleuze et al., (1994), que hoy hay nuevas formas de control: hay nuevos hábitos laborales que privilegian contratos a corto plazo basados en ejecución de proyectos específicos que enaltecen la *flexibilidad*. Y ni qué decir de las exiguas y antidemocráticas propuestas gubernamentales de generalizar el pago por horas en vez de contratos completos y parciales.

El tiempo, entonces, se distiende, y al hacerlo muta también la idea de flexibilidad. El empleado cuenta con dispositivos de conexión permanente (teléfonos, computador y acceso a Internet) todo lo cual desdibuja los límites entre los espacios de trabajo y de descanso. Estamos en un tiempo digital que pregona la idea según la cual debemos estar conectados (a Internet, al celular, a las redes sociales, al WhatsApp y a Facebook) lo que significa que

debemos estar *constantemente disponibles* en un *tiempo* cada vez más *flexible*, donde, si el sujeto *está ahí*, es fiel, si no, es sospechoso. Esto parece agudizarse con el teletrabajo, pues además de la omisión del espacio de trabajo (o la mutación del hogar en este), se escinde el tiempo laboral y se hace un conteo —de control— del abandono del puesto.

Esta fidelidad se ve claramente en el manejo de redes sociales, que generan una nueva estratificación social: populares, impopulares, conectados y desconectados; invirtiendo, incluso, los modos de relación: si no contestas un mensaje o si lo dejas en visto eres un grosero, pero no lo eres si contestas o miras el celular cada cinco minutos mientras estás conversando con alguien. En el arte, por ejemplo, este fenómeno resulta determinante, pues muchos artistas son convocados a exhibiciones a través de sus plataformas, de sus páginas y, principalmente, de su Instagram.

El acceso a información —en la época de la democratización de la lectura por gracia de la Internet— se ve en muchos casos restringida, a menos que el *ciudadano* se convierta en *usuario* y se *loguee*. Al fin y al cabo, estamos en una sociedad y en un tiempo en el que todo se comercializa, y en la que parece que para buena parte de los individuos es más importante tener seguidores anónimos que un amigo con rostro verdadero con quien tomarse un café.

A esto contribuye también el hecho de que se pase del reloj analógico al digital, en el cual se sugiere la pérdida del *intersticio*, del paso, del hueco, del vacío, de la hendidura, de la grieta, del descanso y del disenso; se pierde el límite, y por eso el tiempo ya no se compartimenta geométricamente, sino que pasa a ser un *contínuum* fluido, flexible y extendido. De esto deviene que la casa se vuelva lugar de trabajo y el lugar de trabajo un «segundo hogar».

Estas formas de fragmentar la temporalidad hacen que *crédito, tiempo y flexibilidad*, en sus intrincadas relaciones, devengan en deuda:

> Convertida en una especie de moratoria infinita, la finalidad de la deuda no consiste en ser saldada sino en permanecer eternamente como tal: flexible, inestable, negociable, continua.

> Aunque suene paradójico, hoy es una señal de «pobreza» no tener deudas: no disponer de acceso al crédito, carecer de *credibilidad* en el mercado (Sibilia, 2005, p. 39).

De esta manera se invierten los sentidos semánticos de *riqueza* y *pobreza*, igual que el de *ciudadano*. Y es que para ser ciudadano no basta con tener la cédula de ciudadanía, también se debe ser un buen consumidor. ¿O acaso las personas de la calle son consumidores? ¿tienen acaso cédula? ¿son requisados en una redada de la policía? El ciudadano con cédula es sospechoso. De ahí que el documento de identidad represente la masificación del ser anónimo cuya existencia es más que ontológica (es también política y «legal»), pues la cédula encarna:

> El impulso masificante e individualizante de la sociedad industrial como un elemento fundamental para fijar cuerpos y subjetividades en sus engranajes. Ese documento personal se refiere a un estado nacional, detenta un número que ubica al individuo dentro de la masa, una foto, una huella del dedo pulgar y una firma de su puño y letra; todos datos *analógicos* (Sibilia, 2005, p. 34).

En países como Colombia, el número basta para que se desplieguen los datos personales: teléfono, número de celular, dirección, estado civil y otra información personal. No hay lugar o espacio para el sujeto anónimo o discreto. Tener cédula es poseer el objeto mágico que, como en los cuentos de hadas, te abre el umbral a otra realidad, esa en la que puedes ser acreedor de cosas, a cambio de que te identifiques.

Hoy el sujeto posee una serie de tarjetas de crédito, tarjetas de puntos y códigos de acceso, todos dispositivos digitales, con el fin de identificar el perfil del consumidor, sus hábitos y preferencias de consumo; datos valiosos para el mercadeo en tanto permiten enviar publicidad a cada tipo de ciudadano-consumidor. El mercado por red suele ofrecer productos y servicios de manera gratuita a cambio de que el usuario-consumidor aporte unos datos personales, «en todos esos casos, el *producto* comprado y vendido es el *consumidor*» (Sibilia, 2005, p. 35).

También se ha extendido el empleo de la palabra *customizado* para referirse a la modificación de algo al gusto personal. Esto lleva a una mayor innovación y actualización y, en ese mismo sentido, todo se desactualiza más rápidamente. Una sociedad *customizada* es aquella en la que la economía tiene como constante la adaptación y el cambio; así, palabras como *tener, guardar, acumular, poseer o riqueza* pierden su sentido tradicional, y terminamos haciendo parte de una sociedad basada en la producción de consumo, donde todo tiene un ciclo de vida más breve.

De esta manera es como el sujeto se define menos en función del Estado nacional y más en relación con el mercado global. Baste solo recordar, al respecto, lo que plantea García Canclini (1995) en su intento de entender «cómo los cambios en la manera de consumir han alterado las posibilidades de ser ciudadano» (p. 13). Los cambios a los que se refiere el antropólogo se pueden percibir también en el lenguaje, y en particular en frases que fueron variando su significado y que condujeron a interrogantes que cuestionaban lo que se entendía por «propio» en culturas que ni siquiera sabían qué era eso que se nombraba como tal. Podemos agregar, entonces, que se da una transición del productor disciplinado (sujeto de las fábricas) hacia el consumidor controlado (sujeto de las empresas). El hombre confinado por las paredes de la institución disciplinaria cede su lugar al hombre endeudado de la sociedad contemporánea. El feliz consumidor está condenado a la deuda perpetua.

La lista de palabras con mutación de significados se puede extender hasta el punto de hablar de las ya muy comunes acciones de *googlear, clickear, tuitear* y *wasapear*, hasta concebir una *amistad virtual* que prescinde del encuentro físico de los cuerpos para crear lazos afectivos,[41] o hablar de *biopiratería* para referirse a la *biocolonización*. El concepto de *biopiratería* fue acuñado por la epistemóloga hindú

[41] Esto, sin contar los efectos de las cuarentenas obligadas como medio de protección de contagio por el virus que en el 2020 obligó a los gobiernos a tomar medidas de aislamiento, lo que tuvo un efecto en la economía mundial y en las formas de relacionarse, en el modo de establecer lazos afectivos y de llevar a cabo encuentros virtuales. Se intensificaron las comunicaciones en línea en detrimento de la conversación presencial, al tiempo que el llamado al distanciamiento social devino, en muchos casos, en una extremada precaución frente al cuerpo del del otro e, incluso, en una suerte hostilidad y desconfianza de aquellos que, paradójicamente, estaban en las clínicas intentando salvar vidas.

Vandana Shiva y consiste en la nueva honda colonizadora dirigida por la tecnociencia reduccionista aliada con el mercado. Esta alianza pretende patentar todos los recursos genéticos del mundo, obtener todos los derechos exclusivos, valiéndose de la reglamentación que protege la propiedad privada, que en últimas constituye una invasión biocolonizadora. Ni qué decir del interés de los grandes mercaderistas al servicio del capitalismo y sus intenciones de privatizar el Amazonas, el agua y todo recurso que, en un futuro, será más que imprescindible.

En este tiempo neotecnológico las palabras saltan y pican la lengua, a veces, para quedarse por un buen rato. Son muchas las transformaciones y cambios que ejercen los nuevos tiempos sobre el lenguaje. Esta es la dimensión reveladora del signo, de la palabra y la imagen. La virtualidad de las cosas les otorga a estas un sentido diferente. Nos hallamos aquí ante la presencia y, paradójicamente, la ausencia de las cosas. Esto enfatiza y matiza el modo de funcionamiento del signo en ausencia.

Un ejemplo de esto es que la imagen, que no es presencia de la cosa, sino ausencia de ella, intensifica el valor de sí misma en detrimento de la cosa, dándole un significado distinto. Así, los acontecimientos del 11 de Septiembre tienen una significación diferente gracias a la función mediática del signo-imagen. En lo inmediato, los actos terroristas fueron observados en el mismo momento en el que ocurrían, es decir, el tiempo de la virtualización televisiva era simultáneo al tiempo real del acontecimiento. La mediación de la imagen quiebra algo en el tiempo de la recepción: ya no es la imagen que media y pone lo otro ahí, en una distancia temporal y espacial que aleja al sujeto observador del hecho observado; se trata, más bien, de la mediación audiovisual que crea un cronotopo que rompe el umbral que antes separaba al espectador de televisión de aquello que mostraba en la pantalla:

> A causa de su abundancia todo recurso comunicativo pasará cada vez más desapercibido en lo que verdaderamente es. En lugar de ser los lenguajes —oralidad, escritura, representaciones

> icónicas en el arte y en los medios de comunicación, etc.— una especie de prolongación humanizada de la naturaleza, el mundo natural será el que emerja ocasionalmente, aquí o allá, como un excedente pavoroso de los signos. Como naturaleza indiferente, el mundo será el sobrante espantoso de la representación (Salabert, 1997, p. 22).

Lo real se vuelve hiperreal. Al hacerlo, la realidad no puede sino ser un efecto de los signos. Ante la pantalla, la realidad parece desnuda para un espectador que consume las imágenes como si estas no fueran signos de la realidad, sino la realidad misma. Mientras el televidente observa, una voz sorprendida, apresurada y confusa le indica qué debe contemplar, es decir, le señala con las palabras lo que ya la imagen muestra.[42] Al mismo tiempo, las escenas se reiteran y vemos, una y otra vez, la fotografía del hombre anónimo obligado a lanzarse del gran edificio en su desesperado intento de no morir envuelto por las llamas.

La fotografía, pasada una y otra vez por los medios de comunicación, fue tomada por Richard Drew, y es conocida como *The Falling Man*. Todavía más definitivo resultan las imágenes televisivas que muestran el incendio en las Torres y que, más allá de lo que puedan «explicar» los presentadores de noticias, le dan un giro a lo que es la documentación de un hecho o a la construcción de un relato o crónica audiovisual. Aquí el relato lo construye la misma realidad (el impacto del primer avión, luego del segundo, las personas corriendo, el pánico colectivo, los edificios colapsando). No hay mucho qué explicar,[43] no es necesario un narrador, no se requiere un guion y ni siquiera hay tiempo para editar las imágenes, para ensamblarlas o

[42] Una escena de la película *Rock-A-Bye-Baby* de Frank Tashlin (1985) recrea este poder omnisciente de la retórica publicitaria y televisiva: cuando Clyton Poole, el protagonista de la película, se va a despedir de la anciana casera Ms. Bessie, esta se encuentra frente al televisor siguiendo las instrucciones publicitarias que le da una voz en *off* en cada pausa del programa que la mujer observa. Parece un exceso del efecto semiótico de la publicidad, sin embargo, se trata de un juego hiperbólico que da cuenta de los efectos de realidad de los discursos mediáticos.

[43] En este caso, muchos presentadores no saben qué decir, pues las imágenes dicen más de lo que se pueda decir sobre ellas. Las palabras redundan sobre los hechos, los indican, los señalan y lo que parece evidente —aquello puesto en la pantalla— no lo es tanto, pues las imágenes sobrepasan la comprensión. Por eso uno de los presentadores del noticiario de CNN (2001) dice esto: «[…] les repito y les pido disculpas porque esto está sucediendo en este momento y la información que disponemos es muy muy limitada, pero queríamos ir en vivo para mostrarles estas imágenes que estamos recibiendo desde la ciudad de Nueva York».

montarlas, o para darles una construcción más estética, menos cruda (cabría preguntarse aquí cuál es el límite con la nota amarillista: los cuerpos mutilados, los hombres cayendo al abismo de la muerte, el humo inundando las fosas nasales de quienes sufren el horror). Hay aquí un acto fílmico tan naturalista como en *El hombre de la cámara*, pero sin la edición, sin el montaje y sin la intención estética.

La tragedia se vuelve un espectáculo que intensifica su espectacularidad al omitir o apresurar la edición de las imágenes. Nos encontramos ante la inversión de los signos: su significado ha cambiado radicalmente, pues ya no nos dice solamente que las cosas están ahí, sino que ellos son las cosas mismas.

Estos dos aspectos, el discursivo y el no discursivo, también son determinantes en el arte, y pone en el escenario académico uno de los problemas más importantes en el mundo artístico en los últimos años, el tema del cuerpo. Esto, en virtud de que este concepto es central en los actuales procesos de producción artística, así como en la configuración de las concepciones contemporáneas de belleza, estética, fealdad y la concepción misma de corporeidad.

El campo artístico no está exento de las mutaciones lingüísticas. Es cierto que se ve más claramente cuando se observan los cruces entre ciencia y arte, pero no en todos los casos se puede generalizar. Entonces, además de los términos introducidos por la tecnología y de los significados que mudan su caparazón significante, hay que considerar que la imagen del cuerpo plástico hace parte de una historia del arte dentro de la cual ocurren fenómenos estéticos atravesados por aspectos sociales y concepciones artísticas.

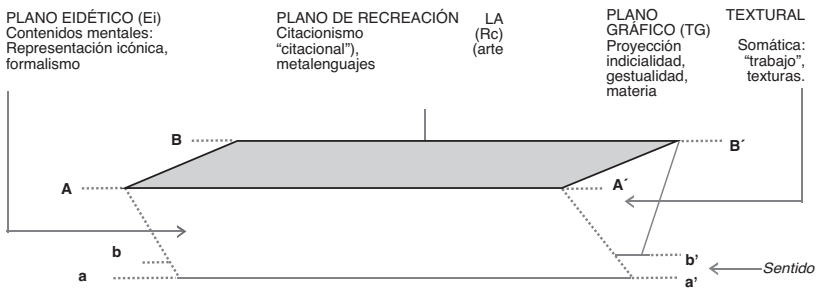
Ahora bien, en el caso del arte es importante tener en cuenta algunos asuntos. Si bien los medios tecnocientíficos generan nuevas palabras y cambian los significados de otras, y en muchos casos lleva a que modifiquemos ciertos comportamientos, no ocurre esto de manera generalizada en el arte. De ahí que, no necesariamente, exista una relación directa entre los desarrollos tecnológicos y los «desarrollos» artísticos, tal como se podría suponer después de hacer una lectura de los planteamientos del libro *El arte contemporáneo, de*

Cézanne a las últimas tendencias de Renato Barilli (1998). En el caso del arte (a diferencia de lo que ocurre en otros aspectos de la vida), gracias a la cada vez más fuerte realidad virtual, el cuerpo restituye su densidad matérica, y solo en algunos artistas la idea de un cuerpo virtual o posorgánico está determinada por los desarrollos tecnocientíficos.

Aquí nos centraremos en la segunda idea, y nos referiremos a algunos casos que se inscriben en la tercera, aludiendo a artistas en los que sí es posible identificar una relación directa (tanto desde la concepción como desde la práctica artística) entre cuerpo en el arte y tecnociencia. Esto nos permitirá establecer el contraste sobre lo planteado hasta aquí acerca de la resignificación en muchos aspectos de la vida cotidiana, gracias a lo que muchos autores han denominado la era fáustica y la idea de cuerpo en el arte en el tiempo contemporáneo.

Para empezar, podríamos retomar los planteamientos estéticos y semióticos de Pere Salabert (1997). En su texto *Pintura anémica, cuerpo suculento*, el autor propone un esquema con tres planos (Cuadro 1.). De este esquema se derivan tres conceptos de cuerpo. De un lado, tenemos el *cuerpo eidético* que es representado icónicamente, también es un cuerpo anémico que instaura unas formas de pensar lo artístico en la obra de arte y lo estético en la realidad cotidiana. El plano eidético corresponde a las formas mentales de presentación, pues el artista no plasma la realidad tal cual ella «es», sino tal cual la recrea su mente, aunque dicha recreación sea lo más realista posible. El cuerpo está «presente» a través de formas pictóricas cuya principal característica es la uniformidad lisa de la textura, la regularidad, la imperceptible huella del pincel. Por eso recoge realismos e hiperrealismos.

Cuadro 1. Planos de representación del cuerpo en el arte



A-A'-B-B': Indiferencia estética. Las formas remiten a las formas, los signos suplantan a los signos. Multiplicación de "neos" y tácticas de recuperación. Reciclados, apropiaciones, fusión, hibridación, "mestizajes", etc.

Fuente: Pere Salabert, 2003, p. 253.

Está también el *cuerpo textural gráfico*, cuya vía es la superficie y el énfasis en el cromatismo, la pincelada, el empaste y la pintura en sí misma como materia física. De este modo, mientras el cuerpo eidético es ante todo icónico, el *textural gráfico* es indicial; caben en él pinturas como las de Rembrandt, Velázquez y Pollock. El tercer plano hace referencia a un *cuerpo fragmentario*, y esto por cuanto se trata de obras construidas a partir de otras obras. Es el *cuerpo citacional* o citacionismo, un cuerpo hecho de citas. Si bien Salabert no habla aquí de la artista francesa Orlan, podríamos decir que su cuerpo es una real y física prueba de la cita. Su corporeidad ha sido conducida por una serie de cirugías plásticas a una nueva *morfosintaxis corporal* según algunas de las obras de arte más importantes de la historia de la pintura y la escultura: su cuerpo son los cuerpos ficticios del arte gracias a los desarrollos tecnocientíficos que lo permiten.

Es necesario aclarar que en el caso de Orlan se trata de un trabajo que va de lo estético a lo artístico y no al revés, como sí se podría pensar de lo que hace Cindy Jackson: *la Barbie viviente*, cuyo récord de cirugías plásticas (alrededor de 50) la llevan, a pesar de su edad, a verse como Brigitte Bardot en su juventud. No hay aquí

una intención artística; pero sí una preocupada carrera contra el tiempo, tal como indicamos atrás. Esta es otra manera de pensar cómo el tiempo atraviesa las fronteras del arte y de la vida cotidiana en una dirección conducente a graduarlo (*tiempo real, tiempo ficticio, tiempo inverosímil*). En Orlan, su cuerpo se carga simbólicamente con la historia del arte; en Jackson, el tiempo quiere congelarse, luchar contra sí mismo para sucumbir finalmente a su inevitable fractura.

En el caso de Cindy Jackson no se trata de un tiempo real, sino de la ficción lograda gracias a las innumerables cirugías plásticas; en el caso de Orlan, hay una intención de atender a la forma de la expresión artística. Paradójicamente, en uno y otro caso (en el cosmético y el artístico), el término «plástico» tiene la misma derivación (*plastikós*, que significa «amasar» o «modelar»), pero la intención cambia, aún si en la cirugía estética se busca un ideal de belleza. El artista plástico (hoy llamado artista visual, gracias a la incorporación en su oficio de nuevos medios y herramientas como las científicas, las tecnológicas y las virtuales) utiliza materiales capaces de ser moldeados (el cuerpo en el caso de Orlan) a través de diferentes técnicas y de forma creativa con el fin de producir una obra que constituye bien una visión o una reflexión sobre la realidad. En ambos casos (en el de Cindy Jackson y Orlan) coincide, de hecho, el mismo procedimiento: una *cirugía* de carácter estético, funcional en la primera, no funcional en la segunda. Es decir, aparece aquí un nuevo tipo de procedimiento, la *cirugía artística*, que se suma a las ya existentes: la *cirugía plástica*, que tiene fines reconstructivos y médicos, y la *cirugía estética*, cuyo propósito es embellecer aquella parte del cuerpo con la que un paciente no se siente satisfecho.

La *cirugía artística* de Orlan introduce en el mundo del arte varios cambios importantes, tanto desde la junción medicina-tecnología-arte, como desde la jerga artística. En tal sentido, Sibilia (2005) señala que en esta artista se lleva a cabo la propuesta idealizada de la *autocreación*, que desemboca en un querer hacer de uno mismo

una obra de arte. Ella convierte las *salas de operaciones* en *escenarios performáticos*, haciendo de estas experiencias un discurso sobre la *autoproducción estética*; se trata, podría decirse, de *arte carnal*, es decir, una variación del autorretrato. En este caso la sala de operaciones pierde su función convencional y pasa a ser un *escenario*, pues se hace allí una operación con fines estéticos o vitales (de hecho, en el imaginario se habla más de aquellos que de estos), y se abre el espacio a un universo artístico, a una intencionalidad artística; por tanto, más que plantear un problema de apariencia o de salud, lo que busca la artista es la reflexión conceptual artística.

De acuerdo con lo expuesto hasta aquí, tenemos en concreto dos concepciones de cuerpo en el arte y una concepción intermedia. El cuerpo se lo comprende como una representación icónica, esto es, en términos de Peirce, por su relación de semejanza (*X* se parece a *Z*, donde *X* es el signo icónico y *Z* lo representado); por otro, es entendido como presencia material y física, lo que conduce a pensar que no hay significación ni función simbólica ya que la cosa está presente ahí en su condición matérica y, paradójicamente, es la presencia (gracias al *X*) de lo ausente (el *Z*), lo que hace que la cosa se resignifique por mediación del signo icónico (el *X*). La otra concepción responde a una idea en la que claramente se puede ver la cadena de signos, ya que una obra remite a otra que, a su vez, puede remitir a otra, tal como en la teoría peirceana un signo remite a otro *ad infinitum*.

Salabert (2003) emplea dos conceptos que definen lo anterior: *anemia* y *suculencia*. Estas palabras son empleadas en el arte para distinguir un arte del pasado, un arte anémico gracias a la dicotomía instaurada por Platón entre el cuerpo y la mente, entre el cuerpo y el alma, entre —en términos contemporáneos— el *hardware* y el *software*; y el arte del presente, el arte contemporáneo lleno de corporeidad, de carne y de materia: un arte de la suculencia. *Matérico* es otro concepto que se ajusta a las nuevas tendencias artísticas, ya que hace referencia a la intención inicial del artista

y a la presencia del cuerpo, bien como cuerpo que media, o bien como cuerpo-obra.

Para Salabert es a partir de la pintura moderna que aparecen otras iniciativas de recuperación de lo real; ya no de la representación icónica, sino de la presencia, de lo posible del objeto a la materia puesta en juego. El iconismo deriva hacia la indexicalidad y cae en los cuerpos y en la materia presentes; no es que se niegue la representación, es, más bien, que se juega con ella abriendo otros derroteros:

> El contenido narrativo de los cuadros —el tema o la storia, el mundo referenciado— sube poco a poco desde el fondo de la representación y se aloja desbaratado en el plano del representar, se presenta descompuesto en la superficie pictórica, se convierte en epidermis de los cuadros. Porque aquí lo visible viene a lo tangible, rechazando la mirada que aún esperaba a *reconocer* las cosas. El contenido se identifica con la expresión, el texto deriva textura (Salabert, 2003, p. 125).

Presencia significa, en el caso de la pintura, *cuerpo de la pintura*, «individualidad que la percepción hace recaer en las entidades del mundo que los cuadros representan aun estando ligada a la forma de la significación» (Salabert, 2003, p. 63). En el caso del performance, el cuerpo del artista es la obra de arte o la mediación que hace posible que la obra sea.

Pero volvamos a la *anemia* y concretemos todavía más el concepto de *suculencia*. La *anemia* hace referencia a un primer momento histórico y conceptual que se manifiesta en la ideología religiosa medieval y en el racionalismo del siglo XV; hay en ella una distancia de la consistencia material del mundo, consistencia que solo la *suculencia* reivindica. Por eso *suculento* es el arte que restituye la materia, empezando por la materia pictórica y acabando en la carnal donde el artista ocupa el lugar de la obra. Mientras que *anémico* es el arte que le huye al cuerpo, aunque lo represente, pero que al hacerlo este deviene cuadro, narrativa ideal, contenido de una idea que le huye al mundo de la sustancia.

Es la *suculencia*, más que la *anemia*, el concepto que prima en la contemporaneidad, pues ella interroga hoy nuevamente al cuerpo

y lo impulsa a un *tiempo real* en medio de un mundo de *tiempos ficticios* y *virtuales*. Así, a pesar del auge de nuevos medios y del despliegue del *arte digital*, del desarrollo de *galerías virtuales* y de un *arte virtual, media art, web art* o *net art*, prima en las prácticas artísticas la *materialidad*, lo *matérico*, la *densidad*, la *experiencia material*. Contrario a lo que sucede todos los días en el mundo cotidiano de los miles de sujetos que se conectan a la realidad de la computadora; contrario a lo que sucede todos los días cuando el cuerpo empieza a hacerse más y más intangible con amistades y encuentros cada vez más virtuales, los artistas exponen, presentan y ponen en escena sus cuerpos, encuentran sus lógicas, hacen posible la *experiencia* y el *encuentro en un tiempo real*.

Podría pensarse que se trata de una paradoja, pero hay que reconocer en esta situación una historia del cuerpo en el arte en la que, por mucho, primó la representación, y con ello la imagen de un cuerpo sin carne, un cuerpo idealizado, libre de materialidad. De modo que hoy podemos identificar múltiples miradas sobre el cuerpo, entre las cuales está la perspectiva de la suculencia en sentido estricto, el cuerpo con pretensiones posorgánicas (Orlan o Sterlac) y el cuerpo pensado como una gramática. Detengámonos un poco en esta última, ya que virtualiza el cuerpo en un sentido muy distinto a lo que se hace desde las nuevas tecnologías.

El cuerpo es redescubierto, en algunos casos, en una gramática comparable más con la concepción religiosa o con la dada por los violentos en un país como Colombia, que con los sistemas informáticos. Esto no niega las prácticas artísticas en las cuales es precisamente esta analogía cuerpo-máquina la que se da, sino que muestra otro rostro: el de una gramática de la lengua y el de una gramática del cuerpo (cuyo referente inmediato es la religión y las prácticas violentas). De modo que podemos hablar de un *cuerpo sintáctico*, y como tal esta sintaxis se puede mejorar, como se lo hace con aquellas oraciones en las que predomina el hipérbaton. Esa virtualidad, propia también de la lengua, tiene su realización (igual que está en el discurso) en lo que efectivamente hacen los

sujetos, sean estos artistas o no. En el caso del arte tal realización se da en la obra del artista que fragmenta, recompone y separa.

El *cuerpo gramatical* hace referencia a lo que puede hacer el artista con el cuerpo, y también a cómo arte, violencia y religión se encuentran en el punto en el cual la corporeidad devela una estructura gramatical:

> Podríamos decir que arte y violencia se encuentran en el punto según el cual el cuerpo está configurado por unos elementos que, como en la lengua, admite combinaciones y ciertas reglas de composición; podríamos agregar que, como en la lengua, rigen unos principios gramaticales que hacen del cuerpo un sistema o estructura cuyo funcionamiento entero depende de las funciones que cumplen los elementos particulares (Agudelo, 2009, p. 111).

El videoartista e investigador José Alejandro Restrepo (2006) plantea una reflexión sobre este asunto, señalando que las problemáticas de la violencia que afronta Colombia tienen que ver con el cuerpo.

La violencia, motor de la historia según el autor, abre encrucijadas que detentan un poder sobre la corporeidad del otro y que, por un lado, obedece a una carnicería desalmada como la ocurrida en Ruanda y, por otro, reivindica unos modos de funcionamiento que hacen parte, más bien, de lo que la civilización y el pensamiento humano han dado por llamar gramática, la cual no está lejos de una *anatomía política*.

Dicha anatomía podría pensarse como un «espacio» en el que los cuerpos se verían «censurados, encerrados, domesticados, torturados, despresados, aniquilados, respondiendo a fuerzas históricas y míticas, respondiendo a cierta racionalidad perversa» (Restrepo, 2006, p. 13). Estas barbaries se sostienen en intereses políticos y económicos, y muchas veces las otras violencias —simbólicas para unos, reales o virtuales para otros: la de la imagen que se impone, la llamada que invade la privacidad, la etiqueta que te pone una marca de última moda por no usar sus productos, entre otros— no son más que una

lucha de poderes que hacen uso de unos saberes para imponer una realidad en la cual solo vales si tienes dinero para pagar(les).

El *cuerpo gramatical* tiene que ver con esto y Restrepo, además de escribir sobre él, también lo lleva al escenario artístico, por eso sus obras confrontan al espectador, tal como lo hace en *Musa paradisíaca* o en otras como *Santa Lucía* en las que el cuerpo tiene un lugar preeminente, en este caso relacionado directamente con la religión. Estas obras hacen visible una realidad que embarga a buena parte de la población. Lo que hace es disponer las imágenes en su relación directa con la violencia y la religión, esto implica una reflexión profunda sobre la historia, que igual que el cuerpo y los modos de proceder de los violentos, es entendida como una gramática. De esta manera, historia y gramática, gramática y cuerpo, violencia y gramática son atados, todos, por el sentido y la lógica del lenguaje:

> El cuerpo aparece en una encrucijada, en un cruce de caminos, donde se encuentran y chocan permanentemente la historia, el mito, el arte y la violencia. Foucault mostró cómo el cuerpo está impregnado de historia y cómo la historia destruye los cuerpos. De manera traumática o de forma sutil siempre es posible leer estos cuerpos gramaticalmente, como emisores de signos y como superficies de inscripción (Restrepo, 2006, p. 13).

Ahora bien, aquí hay una concepción de cuerpo que dista (no queremos discutir si tal concepción es impuesta por un saber, el de Restrepo), por ejemplo, de la que se da a partir del siglo XV, gracias al incremento de los tipos de máquinas como los molinos, cañones, relojes y los autómatas, todos los cuales indican atributos mecánicos a los hombres, a tal punto que el cuerpo se describe como una gran máquina.

En el siglo XVII, por ejemplo, se compara los dientes humanos con tijeras, el estómago con una botella y el corazón con un reloj. Se trata de una nueva concepción que, siguiendo a Sibilia, es posible gracias a los desarrollos técnico-industriales de la época. Se trata, en la analogía que indicamos, de una gramática, en este caso

sí tecnológica, a diferencia de lo que ocurre con la obra de Restrepo. La virtualidad en esta es similar a la que ocurre en la lengua (la lengua es un virtual en tanto no se lo ponga en acción discursiva); la virtualidad en aquella está en lo que, en comparación con la máquina, puede hacer el cuerpo humano, aunque no lo haga.

Mientras en aquella época se comparaba el sistema cardiovascular con una bomba hidráulica, hoy en Colombia, según los estudios y la obra artística de Restrepo, el cuerpo es pensado como algo descomponible, algo articulado que se puede desarticular, algo organizado que se puede desorganizar; por eso el cuerpo muerto del enemigo es el *análogon* de un cerdo al que se puede descuartizar fácilmente. Esto, además de lo señalado sobre la metáfora, el símil en algunos casos, la comparación o la analogía en otros, tiene otras implicaciones, siendo la referida al valor de la vida la más determinante.

Pero no solo las acciones de los violentos cambian el *valor de la vida*, también lo hacen los desarrollos tecnocientíficos y las ambiciones fáusticas. Así, el *nacimiento* y la *muerte* están en mutación, pues el primero puede ser planificado y en esta medida pierde el lugar que le había otorgado la religión católica, hoy ya no es necesario ni tiene por qué ser espontáneo o equivocado; la segunda, por su parte, ya no es una condena inexorable. Recordemos que por varios siglos la muerte fue entendida como la interrupción del funcionamiento del corazón y los pulmones, por tanto, era comprobable. Hoy existen los respiradores artificiales y tal noción de muerte comprobable ya no tiene lugar. Tampoco es vigente la llamada *muerte cerebral* (que fuera aprobada en 1968), pues se sabe que:

> El cerebro dispone de capacidad para generar nuevas células, y todo el arsenal de prótesis neuronales y otras *tecnologías de la inmortalidad* se presentan como capaces de revertir aquel proceso que antes se entendía, de manera fatal y definitiva, como muerte (Sibilia, 2005, p. 55).

Esto desató debates éticos, jurídicos y técnicos, y surgieron nuevos conceptos como el de *zona de muerte*, entendida como «la inconsciencia

permanente y el cese de la respiración» (Sibilia, 2005, p. 56), con el cual se permitiría que las personas establecieran sus propias definiciones de muerte por medio de, por ejemplo, la suspensión del tratamiento médico.

A estos conceptos se agregan otros como *suficientemente muerto* o *grado de reversibilidad* que, según lo dicho hasta aquí, se convierten en conceptos probabilísticos que devienen en una idea de muerte por grados, en el que se da el paso de lo analógico a lo digital en la inscripción de una tecnociencia fáustica. En términos semánticos, l*o vivo y lo muerto* constituyen los polos que marcan los extremos de una serie de variaciones significativas, en la cual la información (de cada paciente) es la esencia de la entidad viva o inerte, es decir, la información que se tenga y su uso demarcan las fronteras, muchas veces confusas, entre la vida y la muerte. Por otro lado, la muerte sufre una desvalorización sociocultural que, contrario a lo que describe Foucault sobre el desarrollo del biopoder que se enfoca en la vida atenuando el sentido de la muerte, hace posible la experimentación tecnocientífica en el ámbito del arte. Se trata de la mirada sobre el cuerpo con pretensiones posorgánicas.

Este es el caso de artistas como Gunther von Hagens. Este médico artista, especialista en anatomía, generó una polémica con su exposición «*KörperWelten*. La fascinación bajo la superficie», en la que exhibe más de doscientos cadáveres humanos, sin piel, en posturas casuales o emulando clásicas obras de la historia del arte. Su técnica consiste en *plastinar* los cuerpos, técnica de preservación que consiste en sustituir los fluidos corporales del organismo por una mezcla de silicona, resina epoxi y poliéster, método que conserva los órganos intactos al tiempo que permite apreciarlos en detalle. Esta obra excede la perspectiva pictórica y constituye la *suculencia*; pone el cadáver en escena, lo tridimensionaliza, desacraliza el cuerpo y genera una extrañeza de inmediatez extrema.

Otra dirección tiene el trabajo de Sterlac, el artista australiano y uno de los representantes del *body-art* de inspiración tecnológica, para quien el cuerpo humano debe hacerse inmortal para adaptarse. Una idea similar se encuentra en los artistas Eduardo Kac y Roy Ascott, representantes del *tecnoarte* y pioneros en la experimentación

de dispositivos *teleinformáticos*, instalaciones y *performances*. Según Ascott, su contexto de trabajo es «un universo telemático, posbiológico»; y agrega:

> A medida que interactúo con la red, me reconfiguro a mí mismo; mi extensión-red me define exactamente como mi cuerpo material me definía en la vieja cultura biológica; no tengo ni peso ni dimensión en cualquier sentido exacto, solo me mido en función de mi conectividad (Ascott citado, por Sibilia, 2005, p. 51).

El nuevo *cuerpo virtualizado* afronta sus antiguos confinamientos espaciales, funcionando como una extensión. Se quiere superar la dimensión orgánica y, en este punto, como en otro tiempo lo fuera el alma, el *software* se impone por encima de la materia (del cuerpo o *hardware*).

Esta es una perspectiva distinta a la mirada del cuerpo suculento. En el contexto del arte colombiano contemporáneo, además de lo ya dicho sobre Restrepo, también se reivindican ciertas palabras, ciertas ideas y algunas concepciones. Con el artista Rosemberg Sandoval la *mugre* ya no solo es aquello que mancha, mancilla o hace impuro, ella se convierte en un objeto de reflexión al tiempo que funge de materia prima en la producción de una obra de arte. Esto es posible porque el artista, entre otras cosas, pinta con mugre, sea esta en polvo, la que porta un hombre de la calle en su ropa o la que se encuentra empozada al borde de un río. La *mugre* es la *mugre del cuerpo*, pero en este caso del *cuerpo social*, de la sociedad que deja sus «deshechos» humanos sin asumir ninguna responsabilidad humana y política. La obra de Sandoval es posible por un cuerpo suculento que confronta al espectador humana y políticamente.

En otro extremo (en la mirada que recalca la materialidad y fisicidad del cuerpo suculento, pero leve) en la contemplación calmada que recuerda la fragilidad, la inmaterialidad y espiritualidad que se puede hallar en la corporeidad o en la fisicidad de los objetos, está la obra de otra artista: María Teresa Hincapié. Con ella, la presencia del cuerpo se convierte en la manera de pensar su inmaterialidad, por eso la *quietud* o la idea que de ella se tenga, no puede ser

la misma, pues ahora se trata de un profundo dominio del cuerpo y de una contemplación sin tregua de la naturaleza, manteniendo la mirada en cada detalle, en cada cosa y revistiendo la realidad de un aura que hace que el cuerpo sea cuerpo inmóvil: la etérea quietud hasta lo más profundo de la piel.

El anterior recorrido deja claro que los desarrollos tecnocientíficos abren el paso a nuevas palabras o concepciones sobre términos ya existentes, y que el encuentro entre tecnología y arte, pero también el metalenguaje que va configurando este último, hace que el léxico que cotidianamente se emplea adquiera un uso distinto. Se trata de una de las maneras de comprender por qué el arte nos hace ver lo invisible, nos hace ver el cuerpo y las maneras en que este se revela en su historia, llena de señalamientos, de prohibiciones, de encarcelamientos, pero también de libertades y a través de extensiones o transformaciones que lo hacen objeto, medio o mediación. Queda mucho por decir sobre las ideas de cuerpo en el arte y sobre cómo esas ideas van adquiriendo forma en el imaginario del público y, en general, de las personas.

Existen palabras tecnocientíficas como *servidor* (la computadora que ofrece datos a otra: su *cliente*), *mother* (la placa principal —madre— de las computadoras), *RAM* (memoria de acceso directo); palabras como *vitalismo* (esculturas en las que predomina el ánima o la expresión de fuerzas vitales), *tremendismo* (tendencia artística que fuerza la expresión: distorsión, cuerpos grotescos, entre otros) y *happening* (modalidad artística que busca sintetizar acciones colectivas).

Existen otras como *performance, gestual, gestualismo, biomorfismo, fluxus, acción* y *arte corporal*; pero hay también palabras como *anemia* y *anorexia*, que del mundo del arte pasan a la realidad, y que del universo de la realidad pasan a la ficción, constituyendo también un asunto político, ya que hoy, como denuncia Sibilia, la vida misma se privatiza en tanto se pretenda patentarla, y los *valores*, en muchos casos, se *virtualizan*, a tal punto que el horror del otro también es consumible (piénsese nuevamente en el 11 de Septiembre,

y no es necesario mencionar el año, pues el acontecimiento ha sido suficientemente vendido por los medios), tan consumible que no nos afecta, agrietando más la distancia que existe entre el «yo» y los «demás».

Por eso hoy, más que nunca, es utópica la idea según la cual los desarrollos científicos buscan el bienestar humano, mejorar la calidad de vida del hombre y ampliar sus posibilidades de subsistencia en el planeta, pues en buena medida los desarrollos tecnológicos están ligados al mercado y favorecen la industria capitalista. Esto se ha evidenciado sobre todo en los países calificados como «subdesarrollados» o «en vía de desarrollo» en los que, frente a una crisis pandémica que obliga al confinamiento y a utilizar la internet como la principal forma de comunicación (que implica, entre otras cosas, el desarrollo de clases a través de la virtualidad), se hacen más visibles las enormes distancias socioeconómicas entre unas personas y otras.

Crisis de este tipo dejan en evidencia las desigualdades sociales y ponen de relieve las posibilidades de transformación de una sociedad a través de un diagnóstico que afloró en una situación extrema y que obliga a los gobiernos a actuar y a pensar de una forma distinta las políticas que, históricamente, han contribuido en el desarrollo social. Seguramente, y gracias al impacto internacional, se afianzarán conceptos como *poseconomía*, *economía global*, *educación posvirtual* y *teletrabajo*.

Entonces, bien por las crisis que develan el rostro más frágil de los seres humanos, o bien por la manera en que se privatiza la vida misma, la distancia entre el «yo» y los «demás» se agrieta devanando los límites que nos recuerdan que todos tenemos los mismos derechos y deberes ante la sociedad y la misma condición ante la naturaleza. En esta medida, una palabra como *seguridad* (muy popular desde el 11 de Septiembre) significa tener al «otro» o al «ellos» al margen, y el «ellos», como enseña Van Dijk, se revela en el discurso del «nosotros» que excluye toda posibilidad de diálogo cuando el «yo» es santificado o exaltado y el «otro» es satanizado, denigrado

o disminuido. Lo que tenemos es un cruce de valores, muchos de ellos virtuales, que reclaman la deificación de la propia imagen ante los demás —sin importar quiénes sean «los demás», como ocurre con el personaje de la película *Sunset Boulevard* (*El crepúsculo de los dioses*, 1950).

En este vaivén de tensiones vituperantes resaltan dos aspectos: el ideológico, que tiene que ver con lo industrial, con el capitalismo y la subjetividad, ya que el consumo está en todos los ámbitos sociales, por eso los cuerpos se consumen (como objetos sexuales, unas veces, como cuerpos que se destruyen o extinguen metafóricamente hablando, las otras), y por eso la imagen de cuerpo también se construye; y el aspecto sociocultural, vinculado según lo dicho con las ideas, los imaginarios y las construcciones sociales que se erigen de cuerpo gracias al arte, a la tecnología o a los medios de comunicación.

La globalización, la virtualización y la apertura del mundo que hacen que se encuentre lo oscuro con lo claro, lo de abajo con lo de arriba, también forjan sueños, aunque estos atenten contra el propio cuerpo. Nos referimos a que el derrumbamiento de este muro (el simbólico, la frontera) hace que todo sea posible, incluso acompañarse. La pregunta que surge es: ¿qué pasa cuando —y ya no hablamos del arte— una mujer hace de su cuerpo un cuerpo anémico o anoréxico, pero no en el sentido estético y semiótico?

Los sitios *ProAna* —aquí seguimos hablando de virtualidad— contribuyen en la construcción de cuerpos «escultóricos», cuerpos anoréxicos que cada vez son «menos cuerpos». Estos sitios están diseñados para hacer un *acompañamiento virtual* (muta la idea de compañía), lo que fortalece el espíritu de quienes «adolecen de carne» y se resisten a comer, todo lo cual deviene en lo que hoy se conoce como *ciberanorexia*. Miles de jóvenes ingresan a Internet para encontrar en el ciberespacio una sola cosa: alguien más con la pasión por la delgadez, y así no solo acompañarse, sino también tomar decisiones sobre sus cuerpos, decisiones en las cuales se antepone el modelo de apariencia sobre la propia salud. Pero el

acompañamiento va más allá del chat, pues los sitios web proanorexia alientan a las chicas a adoptar como estilo de vida la moda de las mujeres ultradelgadas.

En una de estas páginas podemos encontrar una analogía entre comida y arte con una intención comunicativa muy distinta a la artística. Su mensaje es muy claro.[44]

En otra de las páginas se encuentra este ruego:

> Estricta es mi dieta, no debo desear, diré mentiras cuando me acuesto cada noche hambrienta. Ayúdame a pasar por las confiterías, no dejes caer mi fuerza de voluntad. guíame a través de los caminos donde mi cuerpo no es como se ve, aunque camine a través del departamento de pasteles, no compraré nada. Los pasteles y pays me tientan. Ante mí hay una mesa con verduras y lechuga, llenare mi estomago con líquidos. Los cuadros de calorías y pesos me seguirán todos los días de mi vida y descansaré en el temor de las básculas para siempre[45]

En la misma página está la carta «de» AnA:

> Permíteme presentarme. Mi nombre, o como suelen llamarme los doctores es Anorexia, Anorexia Nerviosa es mi nombre completo pero tu puedes llamarme Ana. Espero que podamos ser grandes amigos. De ahora en adelante voy a invertir mucho tiempo en ti y espero lo mismo de ti.

Y una carta «para» AnA:

> Querida AnA:
>
> Te ofrezco mi vida, mi corazón y todas las funciones de mi cuerpo, te entrego todas mis posesiones terrenales.
>
> Busco tu sabiduría, tu fe y tu peso tan ligero como una pluma. Ruego por obtener la habilidad de flotar, de bajar mi peso a un

[44] Tomado de: «Mis Amigas Ana y Mia». Recuperado de: http://amigasanaymia.blogspot.com/1. El lector se percatará de que, al hablar de información virtual, esta se torna tan frágil como indeleble, y en no pocas ocasiones un nodo de la red se rompe. En este sentido, el tiempo de la enunciación de estas palabras crea un acto de virtualización en el tiempo de la lectura que obliga a conjeturar, sobre todo por el tipo de información manejada en estos sitios, que al momento de publicarse este libro la página ya no esté disponible. La explicación se puede inferir de un sitio, que acaso sobreviva al tiempo, como https://otraprincesaproanaymiamas.wordpress.com/acerca-de/ en el que se les pide a los usuarios (principalmente jovencitas) que sigan las estrictas reglas del grupo para permanecer en él, ya que estas redes están restringidas y los grupos creados son secretos.

[45] Tomado de «Proana» http://proanagirl.blogspot.com/

> solo dígito. Ruego por mirar fijamente al espacio, temer a la comida y verme mi imagen obesa en el espejo. Te adoraré y ruego por ser una fiel sirviente tuya hasta que la muerte nos separe.

Como puede apreciarse en las anteriores citas, estos sitios tienen muy clara y definida su intención, y esto ha incrementado los desórdenes alimenticios de miles de jovencitas en el mundo, pues ellas aprenden a bajar peso o a purgar sus cuerpos gracias a internet. Los sitios web proanorexia promueven los desórdenes alimenticios y también hacen posible la compañía —compañía que implica compartir datos sobre, entre otras cosas, fármacos inductores del vómito— en un mundo donde el cuerpo tiene otro significado. Ahora bien, valdría la pena preguntarnos, siguiendo la lógica de lo planteado hasta aquí, si se trata de la búsqueda de un cuerpo posorgánico o de un cuerpo matérico sin materia. Tiene algo de lo primero y algo de lo segundo. Se trata de un cuerpo posorgánico en el sentido en que se configura un ideal de cuerpo que niega el exceso de la materia, ideal que se fortalece con la intervención de los sitios web. Pero la materia permanece y, por otro lado, no hay intervención de la tecnociencia fáustica.

Sibilia define el cuerpo *posorgánico* como aquel que abandona su naturaleza primitiva (se trataría de una superposición de la *tecnhé* o *artificio* sobre la *physis* o *natura*) y da como resultado un cuerpo intervenido, inventado y digitalizado, un cuerpo que pretende alejarse de su organicidad para elidir, eliminar o entrampar (a lo sumo engañar) al tiempo, a la vejez, a la fealdad y al dolor, *i. e*., timar al Hades, a las Moiras, a Panacea y a Cronos para distanciarse de la enfermedad y de la muerte. Un cuerpo posorgánico es un cuerpo que ha superado en mucho la técnica prometeica, imponiéndose a sí mismo la tecnociencia fáustica para evadir el límite, incluso el límite del límite. Este cuerpo es producto de los microchips, de las cirugías plásticas, de la robótica, de la genética y de proyectos como el Genoma Humano. En el arte, Orlan es un ejemplo claro, en la vida del espectáculo *massmediático*, lo es Cindy Jackson, la muñeca viviente. En el caso de estos cuerpos anoréxicos cabría preguntarse

si se trata también de cuerpos posorgánicos que no coinciden con los cuerpos inventados por las mujeres que crean una idea de cuerpo en su mente.

Quizá este recorrido deje más de una idea, de un concepto y, por supuesto, muchas palabras originadas en el mundo que hoy vivimos virtualmente sin mencionar o tratar; e incluso, mucho de lo dicho hasta aquí tal vez amerite una revisión más detallada que aventure otras hipótesis más en el orden de lo lingüístico, lo psicológico o lo político, como es el caso de la *ciberanorexia*. No se trata aquí de resolver problemas lingüísticos o psicológicos, sino más bien de plantear algunas preguntas en donde cuerpo, arte y tecnología se cruzan. Ahora bien, queda claro que somos producto de muchas cosas, entre ellas de la historia, del lenguaje, de lo que vamos concibiendo como cuerpo, pero también lo somos de estas intrincadas relaciones que se dan gracias a los nuevos desafíos de la tecnociencia fáustica, y en este punto ni Dios ni Zeus podrían salvarnos de las fauces de un tiempo que, todavía hoy, no tiene un nombre.

Parece que la carne molesta en esos mundos volátiles del *software*, de la inteligencia artificial y de las comunicaciones vía internet, pues la materialidad del cuerpo se ha convertido en un obstáculo a superar. La exaltación que hace la tecnociencia contemporánea de lo inmaterial hace que el cuerpo orgánico se convierta en el lugar del mal. En la modalidad gnóstica contemporánea la salud sería posible gracias a la eliminación o modificación del cuerpo: piénsese en *Futurama* y en las cabezas sin cuerpo tan recurrentes en la serie. Por eso surge la pregunta *¿es posible existir sin cuerpo?* La respuesta afirmativa, según Sibilia, es una propuesta de la nueva tecnociencia fáustica y sus sueños de disolución de la materia. Sin embargo, según la misma autora, la materialidad del cuerpo orgánico se rebela, ya que a veces parece ser demasiado orgánico; y concluye que «lo sensible persiste e insiste: el hombre parece estar enraizado hasta la médula en su estructura de carne y hueso» (Sibilia, 2005, p. 113). Pero esto todavía queda en duda puesto que:

> Enmarcados en el horizonte digitalizante que envuelve a la tecnociencia con su halo luminoso, los discursos y prácticas relacionados con la ingeniería genética ofrecen los mejores ejemplos del accionar biopolítico posindustrial, con sus propuestas de modelar radicalmente cuerpos y almas, así como de intervenir en el sustrato biológico de la especie humana. (Sibilia, 2005, p. 230)

Por eso es inevitable pensar en Mary Shelley y su *Frankenstein* (o *El moderno Prometeo*, 1818), y todo el cuestionamiento que hace la novela a la moral científica, a los declives en el proceso de la creación y destrucción de la vida. Habría que decir, sin embargo, que la libertad sigue siendo una conquista, una lucha; y en ella el arte y el amor a la belleza reivindican las formas de comprensión del tiempo y de la vida, por la que vale la pena seguir luchando.

Capítulo 7

Una espina, un perro y un Apolo imperfecto

Entre el fin admirable y la bioética

> *No artist has ethical sympathies. An ethical sympathy in an artist is an unpardonable mannerism of style. No artist is ever morbid. The artist can express everything.*
>
> Oscar Wilde

El arte es, sin lugar a duda, una de las formas de expresión más humanas. A través suyo se puede mostrar lo que se siente o se piensa, y también aquello que resulta definitivo en una sociedad. De ahí que una obra de arte cree una suerte de distancia hermenéutica entre el tiempo en el que es producido y aquel otro que lo recibe como herencia cultural, pero aun así la obra le habla al espectador en tiempo presente, toda vez que ella instaura un modo de decir —como plantea Gadamer (2006)—, en el aquí y el ahora:

> La obra de arte le dice algo a uno, y ello no solo del modo en que un documento histórico le dice algo al historiador: ella le dice algo a uno, como si se lo dijera expresamente a él, como algo presente y simultáneo (p. 59).

Este carácter enigmático resulta de vital importancia para comprender por qué una obra antiquísima como *Espinario* (Figura 1.) nos habla hoy como si ella estuviera hecha para hablarnos en este tiempo presente. Se trata de una obra en bronce del periodo helenístico, alrededor del siglo I a. C.

La pieza representa un tema cotidiano, propio de este periodo: un niño se saca una espina que se le ha clavado en su pie izquierdo. La imagen resulta conmovedora, no solo porque se trata de la representación de un niño, sino también por el gesto humano, vulnerable y conmovedor al que está sometido. Es este gesto, es decir, el movimiento representado, la actitud y el carácter lo que apela a

algo más que lo meramente estético y formal. La obra vincula una dimensión ética con una estética. Vindica la fragilidad humana en el gesto del chico cuyo cuerpo se ha visto punzado por una espina que él se quita pacientemente. Nos conmueve el gesto, aún si desconocemos la génesis de la obra, pues es lo que ella pone delante de nosotros, lo que constituye un tipo de sentimiento y sensación que revela un significado que va más allá del gesto del niño.

Figura 1. Espinario. Periodo helenístico. Siglo I a. C. Museos Capitolinos, Roma

Fuente: Fotografía de Miguel Hermoso Cuesta (17 de mayo de 2011). Wikimedia Commons: http://cort.as/-JoZZ

La escultura representa, de acuerdo con la leyenda, al pastorcillo Marcio, quien había sido encargado de llevar un importante mensaje a los altos magistrados, y era tal el encargo y tanto el empeño del muchacho que no se quitó la espina que lo mortificó durante el trayecto hasta que vio resuelta su misión. De tal suerte que su efigie es un encomio a su labor y la razón por la cual el senado la encargó, con el fin de rendir tributo y homenaje a la noble acción. Hay otra versión, la de Juan de Lucena, según la cual *Espinario* es el «recuerdo del sonado adulterio cometido por Paulina, una matrona romana que se

quedó pasmada cuando contempló el desmesurado tamaño del solomillo de un criado» (Hernando Garrido, 2015, p. 53). Descubierto el adulterio, el senador esposo la obligó a mostrarse en público con su *rera* llena de joyas.[46] Esta segunda leyenda es improbable, si bien ha tenido un amplio eco en las posteriores historias que se han tejido alrededor de esta obra y que ha dado lugar a sucesivas copias, réplicas y reinterpretaciones.

En el mundo hispánico, y por gracia de la leyenda de la matrona impúdica y de las lecturas príapicas derivadas del desenfado con que el niño muestra sus partes pudendas, se han ejecutado innumerables espinarios, muchos de ellos asociados a la lujuria, como la pieza en la cornisa de San Pedro de Ansemil, en Pontevedra; o la que aparece en la portada meridional de Santa María la Mayor de Abajas en Burgos. Por eso para los medievales este personaje terminó por convertirse en una suerte de símbolo de la lubricidad, asociado con Marcolfo, aquel enano de marcados genitales e interlocutor del rey Salomón. Y dados estos especiales rasgos lúbricos, se lo ubica en muchas cornisas y capiteles al lado de los bebedores, simios, glotones, acróbatas y músicos, a veces con un enfático carácter simiesco:

> El humanismo recuperó su carácter anticuario y disipó su contenido infernal, aunque en los ambientes itálicos —aún afectos alla maniera gotica— su corporeidad se mantuvo como nota costumbrista y picante, identificada con un muchacho sin oficio ni beneficio, vagabundo a la fuerza que se buscaba la vida entre la mendicidad y la truhanería, cuando las alcahuetas pasaron a convertirse en codiciosas cortesanas —miles de ellas españolas— y los rufianes en pícaros del capitalismo emergente. Es el fantaseado mundo corrupto y prostibulario de Aldonza y Rampín previo al Saco en una Roma putana (Hernando Garrido, 2015, p. 74).

Espinario ha desatado, sin duda, una cadena de signos que hace posible la comprensión, hasta cierto punto, de la obra primigenia y

[46] Según Hernando (2015), el término es un catalanismo que alude a trasero, y dado el tipo de vestimentas de la época (que cubrían todo el cuerpo de la mujer hasta el suelo), esto constituía un verdadero escarnio, ya que justamente aquellas prendas buscaban que las mujeres no mostrasen su rera en el senado.

las piezas derivadas. Lo que da cuenta del poder que tiene el arte de transformar y de transformarse, y de lo que ocurre con los signos cuando son usados. Un signo es aquello que remite a otra cosa para alguien, y al hacerlo el intérprete actúa sobre ese efecto interpretante, de modo tal que esto da origen a otro signo. Por eso Gombrich (1986) señala que no podemos escribir la historia del arte sin tener en cuenta las distintas funciones que las diferentes sociedades y culturas asignan a la imagen visual.

La interpretación, que tiene lugar tanto en la producción de la obra como en la recepción, depende en muchos casos menos de la intención del artista que de la de los espectadores, como ocurre con la obra helenística referida. A su vez, el artista depende, (no como dice Gombrich, en mayor medida que el escritor) tanto como el novelista, del espectador que participa de la obra y llena los vacíos que él ha dejado, bien de forma fortuita o intencionada. En muchos casos (y en esto sí tiene razón el historiador británico), la imagen da más detalles que la descripción verbal. En el caso del niño de la espina, lo que ocurre tiene que ver menos con una interpretación lasciva por parte del artista helénico, que con una posterior que ha transformado una lectura inicial en un nuevo significado que responde de mejor manera al momento histórico en el que se registra. Cambia la intención del artista y se establece una nueva referencia simbólica:

> El problema es que el sujeto/objeto de sugestión cambia con el tiempo: un cándido pastorcillo de perturbador encanto paradigma de la gracia, un diligente mensajero del senado, la personificación del mes de marzo o sus ante *kalendas*, un agente satánico, un adúltero candongo, un cateto chabacano, un irredento *trickster*, un piojoso buscavidas, una escultura elevada a la quintaesencia de lo sublime para la instrucción artística o un pobre diablo inmortalizado al colodión húmedo encarnando una arcádica belleza perdida (Hernando Garrido, 2015, p. 77).

La negatividad que se aplica a la obra, a sus reinterpretaciones y a varias de sus copias, es producto de la transformación del símbolo —el gesto del niño—, y que bien si se lo considera lúbrico o

no, lo que resulta importante al momento de estar delante de la obra, sin prerrogativas morales o maliciosas, es que la obra habla en su gesto; y es esto lo que hace que una hermenéutica del arte contenga a una estética, porque de alguna manera lo que hace el proceso de interpretación —el del perito o el del espectador de a pie—, es revelar lo extraño, es tender un puente sobre la distancia de espíritu a espíritu (del que allá, en los museos capitolinos observa la obra y se conecta con el alma griega, o del que está en Pontevedra o Burgos y lo hace con las almas medievales):

> *Revelar lo extraño* no quiere decir aquí solamente reconstrucción histórica del «mundo» en el cual una obra de arte tenía su significado original y su función; quiere decir también la percepción de lo que se nos dice. Esto sigue siendo también más que el sentido suyo que pueda indicarse o comprenderse. Lo que dice algo —como el que le dice algo a uno— es una cosa extraña, en el sentido de que alcanza más allá de nosotros (Gadamer, 2006, p. 59).

El carácter de negatividad que una obra pueda adquirir en un periodo determinado no define, de forma irresoluta, su calidad estética; en cambio, sí la puede convertir en objeto de la moral o la desidia de la ignorancia, tal como ocurrió con la primera versión de *La inspiración de San Mateo* de Caravaggio, rechazada por los prelados por su falta de nobleza en la representación del santo.

Ahora bien, que el arte tenga que ver con la estética resulta obvio, ya que es esta disciplina filosófica la que se ha encargado, junto con la historia y la crítica, de su estudio. Lo que no resulta evidente es que una obra artística tenga que ver con la ética. El lector se preguntará, entonces, por la relación entre ética y estética y recordará, quizá, algunos momentos en los cuales se habrá cuestionado por la capacidad o carácter ético de un político, por la ética de un profesor, de una institución y de un policía. Pero tal vez en la película de sus recuerdos no encontrará una escena en la cual, habiendo visitado un museo, o habiendo leído una novela romántica o realista, se haya hecho la misma pregunta. Esto es así porque histórica y socialmente hemos asociado la ética al comportamiento, de modo

que aquellos roles o instituciones que trabajan directamente con las acciones humanas en términos de los efectos que estos puedan tener para la sociedad según las reglas establecidas, tienen que ver con la ética; mientras que se ha asociado el arte a la genialidad, la locura o la desfachatez.

Para entender lo anterior, solo basta observar cómo el arte ha pasado por una historia de variabilidad conceptual, que aún en su mutación ha dejado una estela de conceptos afines o relativos a una misma idea (Tatarkiewicz, 1992, pp 30-38): los tres valores supremos definidos por Platón (bien, belleza y verdad) son yuxtapuestos en la fórmula latina *bonum, pulchrum, verum*; mientras las tres funciones y estilos de vida aristotélicas (teoría, acción y creatividad) alcanzan una forma de expresión en las críticas kantianas (de la razón pura, de la razón práctica y la crítica del juicio), para derivar posteriormente en una más pedagógica forma de expresión en estética, ética y lógica. En tercer lugar, la filosofía tanto como el saber popular ha sabido distinguir seres que hacen parte de la naturaleza y aquellos que son creados por el hombre, lo que daría con una pregunta que en sus inicios —hoy ya no tiene lugar— resultaba del todo pertinente a la estética, y se constituiría por mucho en su objeto central: «¿son las cosas bellas en sí mismas, o lo son simplemente para nosotros?» (Tatarkiewicz, 1992, p. 31). A lo anterior se suma la distinción entre conocimiento mental y sensual, entre cosas y símbolos, y entre los elementos del ser y su forma.

Pero aún si la ética tiene un vínculo directo (como lo asume un filósofo como Peirce, por ejemplo) con la estética, su quiebre está en la disyunción que encontramos muchas veces en aquellos tributos que el arte le rinde a las formas desmedidas del poder o del protagonismo, el rédito al capitalismo y la sumisión ciega a la egolatría exhibicionista que apaga las formas sublimes que aún se pueden encontrar en el arte entendido todavía desde la lábil llama romántica del genio que desea expresar lo más sublime de la humanidad. Por eso, aún si la historia del arte quisiera negarlo, una verdad resulta evidente: cuando lo estético está en función del poder,

este produce efectos sobre el discurso que definen lo que ha de entenderse por arte.

Es ahí, justamente, donde tiene lugar la hermenéutica en la comprensión del arte desde sus funciones productivas, receptivas y comunicativas. Y dado que la historia del arte, como señala Gombrich, es la historia de los artistas y de lo que ellos han producido, es decir, es una historia de la producción de las imágenes, la función receptiva, tanto como la comunicativa, han quedado por mucho relegadas. De ahí la crítica de Hans Robert Jauss (1992) y la necesidad de reconstruir el lugar que ocupa en su época; pero también la exigencia gadameriana de conectar espíritus, porque si reconstruimos solo aquello que la obra era en su momento y no lo que ella ha significado en su historia o lo que significa para nosotros hoy cuando la tenemos delante nuestro, se puede diluir buena parte del sentido que la obra configura en su capacidad para abrir sentido.

Pero incluso en las reconfiguraciones del concepto de «arte» a lo largo del tiempo se puede ver cómo este ha servido para representar las formas en que una cultura se construye (Grecia), el modo en que una sociedad representa a un ciudadano (Roma), la manera en que otra instaura un modo de evangelización a través suyo (Medioevo) y otra se sirve de él para instaurar un tipo de ser humano o superhombre por encima de otro (nazismo). Basta observar, por ejemplo, el cambio en los gestos, los detalles y la expresividad en los retratos romanos respecto de los griegos. Para estos últimos se trataba más de representar una idea que se ajustara a su ideal de *areté*, mientras que para aquellos lo que la obra representaba tenía que ver más con aquello que estaba allí en lo colindante, en la inmediatez de ser ciudadano.

Sea cual sea el caso, no es usual que ante una obra de arte el espectador se cuestione su dimensión o valor ético, salvo si se trata de un caso extremo, en el que, la mayoría de las veces, se juzgan más las afinidades políticas que el valor artístico.

En todo esto queda la espina, tan difícil de sacar, como la de ese niño sentado sobre la piedra, que bien la pueden interpretar

algunos como la forma impúdica de recordar actos lascivos, o bien —como es lo más acertado— reconocer en ella un símbolo de la valentía y el cumplimiento del deber, signos señeros de la más alta *areté* griega.

Lo que la *areté* significa tendrá implicaciones difíciles de eludir, incluso en los tiempos contemporáneos. Un caso en el que los valores artísticos terminan por ser juzgados según las afinidades políticas, y que tiene implicaciones bioéticas importantes, es el del escultor Arno Breker, conocido popularmente como el escultor del nazismo. Fue él quien realizó una obra cuya intención era representar el espíritu nacionalsocialista. Esta escultura, titulada *Die Partei*, es un émulo del Apolo griego, pero su intencionalidad (representar un tipo de superhombre encarnado en la raza aria) se convierte en un símbolo de todo aquello que resulta deplorable para una sociedad que aspira a la pluralidad, la democracia y el humanismo.

Por eso después de la invasión a Alemania, la mayor parte de su obra pública fue destruida, y puede decirse que el artista vivió en el ostracismo y el olvido después de la caída de Hitler. Incluso, una exposición que buscaba presentar distintas facetas de su quehacer artístico generó una enorme polémica. Para unos, no está bien que se le rinda homenaje al artista que trabajó para Hitler y su ciudad soñada (Germania); para otros, no puede juzgarse la obra solo por su situación histórica, pues el artista, con un gran dominio de la técnica, logró representar un ideal de hombre émulo de las formas perfectas que soñaron los griegos.[47] Aun si los primeros quisieran cuestionar la defensa que hacen los segundos del artista alemán, se encontrarían con evidencias que mostrarían un yerro en ello.

La historia ha conservado obras o piezas que recuerdan el horror de momentos oscuros de la humanidad, como los dispositivos de tortura expuestos en prestigiosos museos europeos, imágenes del holocausto, retratos y bustos de los tiranos romanos (que aun sabiéndolos tales conmueven en su técnica y belleza formal). Es cierto, e incluso punible para una sociedad que aspira a los más

[47] Sobre la polémica pueden consultarse, entre otros, a Ellegiers (2006).

elevados valores, que un artista funja de escultor para un régimen, pero también lo es que no se ha cuestionado tan severamente a Heidegger, a quien han excusado sus discípulos, incluso la judía y filósofa Hannah Arendt. El mundo académico ha considerado un mal menor los «solo diez cortos meses» que duró su entusiasmo por el nazismo, y quizá el gran filósofo perdió algunos adeptos después de la publicación de los *Cuadernos negros*, pero no por ello su obra es menos leída y estudiada. También es cierto que el mundo de la literatura no estima en menos la magnífica obra de Jorge Luis Borges por haber recibido, en la Universidad Católica, un doctorado *honoris causa* de manos de Augusto Pinochet; ni los amantes de las letras han dejado de leer a Julio Cortázar por sus comentarios misóginos o a Mario Vargas Llosa por sus posturas políticas.

El rostro humano tiene tantos matices como formas de sorprender.

Podemos hacer una lista hasta llegar al punto en el cual, sin saberlo, la ética toca la estética. Los artistas y los escritores tendrán tantas cosas reprochables como el intelectual que se va lanza en ristre contra la moralidad mojigata o como el filósofo que guarda silencio ante las atrocidades de Hitler mientras lleva, en su brazo, la esvástica nazi. Lo que sí resulta claro es que esta relación es más compleja de lo que se piensa, y que, por eso, quizá, la sagaz afirmación de Wilde tiene todavía hoy validez, pues el artista está ahí, dispuesto a mostrar lo que otros no logran nombrar, incluso si esto los pone del lado incorrecto de la historia. La obra, es cierto, no puede leerse fuera de su contexto de producción, pero tampoco se la puede reducir a él. En esto radica el punto de tensión entre una hermenéutica estética (Gadamer) y una hermenéutica de la recepción (Jauss). En este cruce está la obra de Breker: el amor por la gracia de sus formas, o el deseo de destrucción por la historia que esas formas encierran. En este cruce también está la responsabilidad social que pesa sobre el artista, el escritor y el intelectual: la de representar los valores más eximios de una sociedad.

Por otro lado, en el caso de artistas como Arno Breker no ha operado lo que aplicaron los teóricos formalistas de la literatura:

apreciar la obra como una unidad sin consideración a su autor. O, dicho sea de paso, con este artista no ha operado la formulación hermenéutica según la cual es conveniente apreciar la obra como si el autor ya estuviera muerto;[48] en cambio, se ha aplicado el rigor, el desprecio y la carga histórica que arrastra su vida personal y su vínculo con el despiadado Führer. En consecuencia, y por la señalada relación, su obra es objeto del desprecio, a tal punto que solo sobreviven hoy algunas piezas de su vasta obra.

Una de las primeras cosas que se destruye cuando se invade o conquista el territorio del enemigo son sus símbolos de poder, y dentro de ellos están aquellos que hacen los artistas, bien si estos sirven a Dios o al diablo. Un caso, también emblemático, lo representa el de la destrucción de la escultura realista de 12 metros de altura en honor a Saddam Hussein, a manos del ejército estadounidense el 9 de abril de 2003. Sea cual sea el caso, el arte no tiene que ver solo con la producción de cosas bellas y creativas, y aunque así fuera, lo bello se vincula con lo ético, tal como lo entendieron los griegos desde Platón.

De modo que la nobleza y la belleza resultan de vital importancia en las discusiones sobre lo ético en la obra de arte; pero más allá de esto, también hay que entender la manera en que la obra de arte se ancla en la sociedad, pues el artista también subvierte, cuestiona y activa nuevas formas de comportamiento.

En palabras de Roncallo Dow (2009):

> El discurso de la aberración o de la marginación tiene que dar lugar a nuevas lógicas del hacer y del pensar que restituyan un diálogo en el que sea posible salir de un escenario consensual e ingresar a uno disensual (p. 206).

[48] El planteamiento de Ricoeur (2006, p. 129) es, realmente, como sigue: «Me gusta decir a veces que leer un libro es considerar a su autor como ya muerto y al libro como póstumo. En efecto, solo cuando el autor está muerto la relación con el libro se hace compleja y, de algún modo, perfecta; el autor ya no puede responder; solo queda leer su obra». En el caso del arte, esta suspensión de la referencia implicaría que el crítico se detiene en lo que es la obra en cuanto tal, con cierta independencia del autor, tal como hace un lector que, al leer *El paraíso en la otra esquina* encuentra en ella valores humanos, ideas, conceptos y situaciones que distan mucho de la opinión que tendría el autor (Vargas Llosa), de lo que es un estado y del lugar que tienen los individuos en él. Para el caso de Breker, la situación resulta mayormente compleja, toda vez que, para la exposición de 2006 (después de 60 años sin que nadie supiera de él), el artista ya estaba —de facto—muerto, y esto no impidió que sus detractores se centraran más en su relación con el nazismo que en su obra.

Esto significa que el arte tiene la función de abrir preguntas e interrogantes sobre las maneras en que se define una sociedad, o de cuestionar aquello que opera en esta última de forma naturalizada: «el arte ha sido llamado a abrir esos nuevos espacios de disenso, a plantear la posibilidad de una repartición de lo sensible» (Roncallo Dow, 2009, p. 206).

Esto resulta más complejo de analizar en el arte contemporáneo en el que, como dice Danto (2010), todo se vale, aunque no todo pase por ser arte. Decir esto implicaría coartar o restringir la creatividad artística, y uno de los rasgos propios del arte es la libertad creativa. Por eso es importante preguntarse por los alcances éticos de la obra artística. En tal sentido, una de las preguntas que se hace Van Rensselaer Potter (¿tienen los científicos responsabilidad social y ética?) se podría formular para el arte de la siguiente manera: ¿tienen los artistas responsabilidad social y ética más allá de *intencionar* unas formas de ver o de develar las maneras en que actúa el sistema sobre los sujetos?[49] Un rostro de la pregunta conduce a pensar que si se coarta al artista este terminará por servir al poder, pero ¿acaso no es eso lo que han hecho los artistas hasta muy entrado el siglo XIX? El genio creativo de Miguel Ángel Buonarroti respondía al patrono eclesial, igual que lo hicieron muchos artistas de su época.

El artista ha estado en el marasmo político, entre la búsqueda de la belleza estética, el compromiso ético con la humanidad y la necesaria vinculación institucional. En cualquier caso, el arte bulle para abrirse espacio en el tiempo, y en la mayoría de los casos, el significado de una obra se acomete al vaivén del tiempo. Quizá el Apolo germánico tenga una segunda oportunidad sobre

[49] Potter es considerado el padre de la bioética, ya que es él quien la concibe a partir de una serie de observaciones sobre el quehacer médico y su función en términos sociales. La bioética, para él, ha de ser entendida como un puente que une las ciencias y las humanidades. Esto implica, además de pensar en esta relación, trabajar en los conocimientos sobre la naturaleza en estrecho vínculo con los conocimientos sobre la conciencia. Esto supone, también, un fin moral que consiste en el bienestar del planeta tierra y de los seres que la habitan. El arte, como parte de la estructura social, no está exento de esta reflexión, menos aún después del surgimiento del tecnoarte, el bioarte y el arte transgénico, entre otros. Sobre el origen de la bioética y los planteamientos de Potter se pueden consultar los textos de Wilches (2011) y Hottois (2011).

la faz de la tierra, antes de que alguien, escudado en un ataque de esquizofrenia, no soporte tanta belleza y decida destruirlo.

No se requiere, sin embargo, de un estado de locura para caer en la tentación maliciosa de recriminar el poder ensordecedor de una obra artística, pues la discusión sobre la relación entre ética y estética resulta de fácil comprensión cuando se observa desde afuera, pero de una difícil aplicación cuando nos enfrentamos a hechos prácticos. La obra del artista costarricense Guillermo Vargas, *Habacuc*, es una muestra de ello. El artista ató un perro callejero en la sala de una galería sin provisión alguna de alimento o agua. Esta acción, llevada a cabo en 2007, fue objeto de múltiples críticas e hizo que Habacuc fuera conocido a internacionalmente,[50] ya que los medios de comunicación reprodujeron, como suelen hacer, la noticia. De acuerdo con una de las versiones difundidas, el perro habría muerto; sin embargo, el artista ni afirmó ni negó la muerte del animal, pues en una entrevista realizada por el periódico *El Tiempo* en 2008 el artista deja abierta la interpretación al presentar una respuesta ambigua sobre el particular: «El animal murió en la obra, los medios son mis cómplices».

Sea cual sea el caso, bien si el perro murió o sobrevivió, lo que estaría inicialmente en tela de juicio es el uso de acciones de crueldad por parte del artista en una obra que busca reivindicar otro hecho violento: la muerte del nicaragüense Natividad Canda. El artista se inspiró en un hecho acaecido en la noche del 9 de noviembre de 2005, cuando un hombre nicaragüense de 24 años ingresara a un taller automotriz, presuntamente con la intención de sustraer algunos objetos de valor, y fuera atacado por dos perros rottweiler y un pastor alemán que custodiaban el lugar. Si bien el vigilante se enteró y dio aviso al dueño, y a pesar de que posteriormente llegó la policía, así como un grupo de 40 personas de los alrededores, el feroz ataque duró alrededor de una hora, dando con la muerte del

[50] Se puede interpretar, tanto en la manera en que los medios de comunicación cubren las mismas acciones del artista, como en la forma de proceder de este último, una intención o interés por obtener un mayor reconocimiento a nivel mundial. Vargas no sería, en todo caso, el primer artista que recurra a este tipo acciones para llamar la atención del público.

hombre. Así las cosas, ¿qué sentido estético suscribe una obra que apela a un acto de crueldad para generar conciencia sobre un acto violento o de negligencia policial?

Podría decirse que «ningún artista tiene simpatías éticas», que todo en el arte se vale y que al arte todo le es permitido, como dice Oscar Wilde, pero creo que el autor de *El retrato de Dorian Gray* (1890) no estaba pensando en que el arte se permitiera atentar contra la integridad de un ser viviente, humano o no humano. Recordemos, además, que para la época en que Wilde hace sus reflexiones el arte era concebido de una forma muy distinta, y los lenguajes predominantes eran la pintura, el dibujo y la escultura, todos concebidos de una forma muy canónica. No existía, por ejemplo, el *performance*, ni el bioarte ni el arte transgénico. Entonces no creo que Wilde estuviera pensando en un concepto como la crueldad, pues su misma novela explora un universo profundamente ético, que va más allá del arte, pero que lo comprende; un espacio que bordea sus límites e inscribe posibilidades en las formas en que la humanidad nos es revelada.

Un argumento que resulta contundente al respecto lo expone Castro Rodríguez (2012): «Una obra que defienda (no que retrate) la crueldad, en la medida en que eso sea un defecto moral, es artísticamente defectuosa, independientemente de que el lector responda de la manera solicitada o no (frente al moralismo moderado)» (p. 66).

De modo que la obra de arte está poniendo en jaque un tema de índole social o cultural, y también se está poniendo en jaque a sí misma. Está cuestionando su propia capacidad para develar problemas sociales de forma metafórica y simbólica, algo que le es inherente al arte por más conceptual que se presente. Piénsese, por ejemplo, en muchas obras de artistas colombianos referidas a temas violentos en las cuales, sin embargo, no se exponen hechos que atenten contra principios vitales de animales o humanos. Basta pensar en artistas como Óscar Muñoz que muestra el dolor más profundo a través de obras que abren preguntas y reflexiones a partir de una poética sublime. Los *performances* de Rosemberg

Sandoval, si bien muchos de ellos buscan confrontar al público de forma contundente, no resultan incongruentes con aquello que desean exhibir.

En una acción como la de *Habacuc*, por el contrario, «algo pasa» (usando una expresión de Ricoeur, pero en un sentido contrario), a tal punto que el espectador no logra aplaudirla como hecho estético. Algo se rompe en la experiencia de afectación estética, algo se quiebra cuando la vida misma se punza con un acto que antes que resultar crítico termina siendo criticado por su nivel de crueldad. Es cierto lo que el artista dice, que apela a una sociedad hipócrita que deja morir a los animales callejeros y a los habitantes de la calle. Y podemos agregar que hay un acto de crueldad tanto en el artista que ata al perro para que su cuerpo se consuma de inanición, como en los visitantes de la galería que no fueron capaces de desatar al animal. Entonces, visto desde el punto de vista conceptual, la acción es efectiva en atención a lo que hoy se entiende por arte, pero un desacierto respecto de lo que es la estética, aquella área del saber humano que busca, como dice Ch. S. Peirce, un fin admirable.

Esto no significa que la obra de arte deba ser bella *per se*, pues hoy el arte y lo que se ha denominado categorías estéticas ha cambiado; significa, más bien, que los seres humanos anhelamos, como dirían los griegos, los fines más elevados, y tenemos por ello aspiraciones que nos imponen retos a nuestra propia humanidad. Por ese lindero transitan los artistas, y a veces deben cruzar puentes colgadizos. Sobreviven quienes sortean las trampas de la historia, y también aquellos a quienes el azar les abre el camino más allá de la polémica, dejándolos a medio camino de un fin que pudiera ser admirable.

A lo largo de la historia del arte, los artistas han generado polémicas y controversias a partir de sus producciones. Podemos citar solo algunos ejemplos de los dos últimos siglos. A finales del XIX, los impresionistas (llamados así de forma despectiva por un crítico de la época) generaron una completa revolución en el mundo de la pintura, y fueron despreciados en sus inicios por los espectadores

y por los críticos de arte y otros artistas. El controversial orinal de Duchamp, incomprendido en su momento, hoy es un emblema que permite entender una de las rupturas más importantes de la historia del arte. Artistas como Jana Sterback o Rosemberg Sandoval fueron cuestionados en su momento por trabajar con fluidos corporales como la sangre. Estas obras y sus artistas muestran otras formas de comprender, más allá del arte, problemas sociales, culturales, políticos e incluso filosóficos. Las pinturas impresionistas ponen en jaque una forma de concebir la pintura de paisaje, y en algunos casos (como el de Edgar Degas), de establecer la relación entre el medio fotográfico y el pictórico. La pieza de Duchamp cuestiona el modo en que se concibe el arte desde la representación de la realidad; algunas obras de Sterback ponen en evidencia los prejuicios sociales frente al VIH y la obra de Sandoval confronta al espectador desde una postura abiertamente política.

De modo que el arte es hoy no solo conceptual sino, sobre todo, social y político. En muchos casos, como los referidos, el arte hace aportes desde la controversia, el disenso y a veces el escándalo. Pero ¿hasta qué punto la bandera política y social que han tomado muchos artistas no atenta contra ciertos valores que han sido construidos, reflexionados y asimilados socialmente? Es en este punto que la pregunta sobre la responsabilidad social del artista resulta vigente y necesaria, y requiere una reflexión desde la bioética y no solo desde la estética.

Esto, por supuesto, supone que se piense el arte sin limitaciones moralistas que atenten contra la creación y producción libre que lo define por antonomasia. Implicaría, como dice Castro Rodríguez (2012), revisar y analizar las posturas que se han definido al respecto. De un lado, el eticismo «que defiende que el valor artístico de una obra de arte está determinado por su carácter moral (puesto que cualquier fallo moral afecta sin más a la bondad *estética* o *artística* de la obra de arte)»; de otro, el autonomismo «que sostiene que el carácter moral de una obra es irrelevante para su evaluación *en tanto que obra de arte*» (Castro Rodríguez, 2012, p. 63).

Estas posturas tienen un sustrato histórico que devela el cambio en la concepción acerca del arte. Por una parte, la concepción que concibe que el propósito de la obra de arte es deleitar e instruir (lo que supone un carácter axiológico); por otra, la que arguye que su función es encarnar la belleza (que deriva en la idea del arte por el arte), concepción defendida por intelectuales como Oscar Wilde.

Ahora bien, ¿cómo puede una obra de arte ser artística y, al mismo tiempo, sostenerse en el lindero de lo ético? Cuando no atenta contra valores esenciales como la vida, es decir, cuando el artista se ve enfrentado a la necesidad de conservar su vida o la de otros por encima del valor político o estético que pueda tener una obra. Allí está el fin admirable. Sebastião Salgado es un claro ejemplo, pues sus obras representan las maneras en que los humanos se imponen sobre otros humanos. Sus fotografías representan valores que van más allá de la obra, pero es la obra la que los instaura como valores en sí mismos.

La estética encarna cualidades de sentimiento, pero los sentimientos mismos han de ser colonizados por la razón y la ética. Entonces, todo en el arte se vale, es cierto, pero más allá de la belleza y más allá del concepto o la crítica social está el sentimiento, está la capacidad humana de comprender la vida con la vida misma. Allí está nuestro lugar en la historia, y como el sentido de la obra, el significado sigue abierto más allá de nuestros deseos más oscuros o de nuestras aspiraciones más luminarias.

Referencias

Agazzi, E.; Rengifo, C. A. (2020). Filosofía, ciencia y verdad. El diálogo filosófico como método para la enseñanza y el aprendizaje de la filosofía. *Revista Guillermo de Ockham*, v. 18, n. 1, 9-18. https://doi.org/10.21500/22563202.4769

Agudelo Rendón, P. (2007). El arte egipcio en el arte griego. ¿Influencia o asimilación? *Comunicarte*, n. 6, 4.

Agudelo Rendón, P. (2009). Cuerpo gramatical, cuerpo arte y violencia. *Artes. La Revista*, v. 8, n. 15, 111-115. https://revistas.udea.edu.co/index.php/artesudea/article/view/24038

Agudelo Rendón, P. (2013). Las imágenes en el texto. Aportes de la crítica literaria colombiana a la teoría de la écfrasis. *Revista de Humanidades*, n. 28, 95-119. http://repositorio.unab.cl/xmlui/handle/ria/7135

Agudelo Rendón, P. (2014). *Introducción a la semiótica del arte colombiano. Estudios de interpretación*. Fondo Editorial ITM. http://hdl.handle.net/20.500.12622/1795

Agudelo Rendón, P. (2015). *Cuadros de ficción. Artes visuales y ecfrasis literaria en Pedro Gómez Valderrama*. La Carreta Editores.

Agudelo Rendón, P. (2017). *Las palabras de la imagen. Écfrasis e interpretación en el arte y la literatur*a. Fondo Editorial ITM. http://hdl.handle.net/20.500.12622/1837

Agudelo Rendón, P. (2018). *Uno, Dos, Tres. Ensayo sobre arte desde la semiótica filosófica de Ch. S. Peirce*. Fondo Editorial ITM. http://hdl.handle.net/20.500.12622/1946

Aguiar e Silva, V. M. (1975). *Teoría de la literatura*. Gredos.

Albero, D. (2007). La écfrasis como mímesis. https://es.scribd.com/doc/241209530/Albero-D-La-Ecfrasis-Como-Mimesis

Althusser, L. (1983). *La revolución teórica de Marx*. Siglo XXI.

Aristóteles. (2002). *La poética*. Editores Mexicanos Unidos.

Bachelard, G. (1993). *La poética del espacio*. FCE.

Barilli, R. (1998). *El arte contemporáneo, de Cézanne a las últimas tendencias*. Norma.

Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*. Paidós.

Barthes, R. (2001). Introducción al análisis estructural del relato. En *Análisis estructural del relato*, (pp. 9-43). Ediciones Coyoacán.

Bernays, E. (2008). *Propaganda*. Santa Cruz de Tener.

Beuchot, M. (2004). *La semiótica: teorías del signo y el lenguaje en la historia*. FCE.

Borges, J. L. (1982). *Narraciones*. Salvat.

Cabrera, D. (2006). *Lo tecnológico y lo imaginario. Las nuevas tecnologías como creencias y esperanzas colectivas*. Biblos.

Calabrese, O. (1987). *El lenguaje del arte*. Paidós.

Calvache, J. (2006). Formación humanística y educación superior. *Revista Unimar*, n. 39, 5-10.

Cárdenas Páez, A. (2001). Implicación, inferencias y competencias de interpretación. *Folios*, n. 13, 69-81. https://doi.org/10.17227/01234870.13folios69.81

Cardona, M. (2005). La institución terciaria y el sector de la economía: una interfase entre la causación y la función. *Revista Quid: investigación, ciencia y tecnología*, n. 5, 35-48.

Carrera, P.; Talens, J. (2018). *El relato documental*. Cátedra.

Castoriadis, C. (1983). *La institución imaginaria de la sociedad*, vol. 1. Tusquets.

Castoriadis, C. (1989). L*a institución imaginaria de la sociedad*, vol. 2. Tusquets.

Castro Rodríguez, S. J. (2012). Ética y estética: una relación ineludible. *Revista Latinoamericana de Bioética*, v. 12, n. 22, 62-69. https://doi.org/10.18359/rlbi.974

Català Domènech, J. (2005). Écfrasis y film-ensayo. *DeSignis*, n. 7-8, 223-235.

Chaverra Brand, A. M. (1996). La posmodernidad: ¿otra máscara? En *Las máscaras de la modernidad*, (v. 22, 225-245). Universidad Nacional de Colombia

Cock, A. (2019). *Retóricas del cine de no ficción en la era de la posverdad*. Editorial Universidad de Antioquia.

Correa, J. (2006). El *road movie*: elementos para la definición de un género cinematográfico. *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, v. 2, n. 2, 270-301. https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cma/article/view/6437

Danto, A. C. (2010). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde la historia*. Paidós.

De La Calle, R. (2005). El espejo de la *ekphrasis*. Más acá de la imagen. Más allá del texto. *Escritura e imagen*, v. 1, 59-81. https://revistas.ucm.es/index.php/ESIM/article/view/ESIM0505110059A

Deleuze, G.; Guattari, F. (1994). *¿Qué es filosofía?* 2ª ed. Anagrama.

Dilthey, W. (1949). *Introducción a las ciencias del espíritu*. FCE.

Durand, G. (2000). *Lo imaginario*. Ediciones del Bronce.

Echeverría, J. (2013). *Entre cavernas. De Platón al cerebro, pasando por Internet*. Triacastela.

Eco, U. (1982). *El nombre de la rosa*. Lumen.

Eco, U. (1987). *Lector in fabula*. Lumen.

Eco, U. (1994). *Signo* 2ª ed. Editorial Labor.

Eco, U. (2005). *Tratado de semiótica general*. Penguin Random House.

Ellegiers, S. (21 de julio, 2006). Arno Breker divide a los alemanes. *El País*. https://elpais.com/diario/2006/07/22/cultura/1153519202_850215.html

Ertman, E. (2008). Nefertiti's Eyes. *Archaeology*., v. 61, n. 2. www.archaeology.org/0803/etc/nefertiti.html

Falque, E. (2016). *Pasar el Rubicón. Filosofía y teología: ensayo sobre las fronteras*. Pontificia Universidad de Comillas.

Fernández de Arroyabe Olaorut, A.; Zubiaur Gorozika, N. E.; Lazkano Arrillaga, I. (2015). El cine de no ficción en los cortometrajes de Kimuak: evolución, tendencias y nuevas propuestas creativas. En: V. Fernández Guerra (editor). *Revisitando el cine documental: de Flaherty al webdoc*, pp. 153-179. Latina.

Fernández, C. A. (2007). *Arte en Colombia. 1981-2006*. Universidad de Antioquia.

Fernández Montesinos, F. A. (2018). El mundo de la posverdad. En: *Cuadernos de estrategia*, v. 197, 21-82. http://www.ieee.es/publicaciones-new/cuadernos-de-estrategia/2018/Cuaderno_197.html

Ferry, L.; Didier, J. (2001). *¿Qué es el hombre?* Taurus.

Flamarique-Zaratiegui, L. (2000). El humanismo y el fin de la filosofía. *Anuario filosófico*, v. 33, n. 3, 779-795. https://hdl.handle.net/10171/461

Fleming, W. (1989). *Arte, música e ideas*. McGrawHill.

Flusser, V. (1994) *Los gestos. Fenomenología y comunicación*. Herder.

Foucault, M. (1981). *Las palabras y las cosas*. 12ª ed. Siglo XXI.

Foucault, M. (1984). *La arqueología del saber*. 10ª ed. Siglo XXI.

Furió, V. (1999). Gombrich y la sociología del arte. *La balsa de la medusa*, n. 51-52, 131-160. https://maestriadicom.org/articulos/gombrich-y-la-sociologia-del-arte/

Furió, V. (2002). *Ideas y formas en la representación pictórica*. Ediciones de la Universidad de Barcelona.

Gadamer, H. G. (1998). *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*. Paidós.

Gadamer, H-G. (2005). *Verdad y método*. Ediciones Sígueme.

Gadamer, H. G. (2006a). *Estética y hermenéutica*. 3ª ed. Editorial Tecnos.

Gadamer, H. G. (2006b). *Verdad y método II*. Sígueme.

García Canclini, N. (1995). *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. Grijalbo.

García Jaramillo, L. (2008). La relación entre el derecho a la protesta y las teorías deliberativas de la democracia, en la obra de R. Gargarella. *Co-herencia*, v. 5, 227-256. https://publicaciones.eafit.edu.co/index.php/co-herencia/article/view/146

García, I. (1996). La pintura como sustancia visual o dramática en la literatura. *El Dominical, El Colombiano*, 12-15.

García-Posada, M. (2001). *El vicio crítico*. Espasa.

Gil Claros, M. G. (2013). El discurso de las ciencias humanas y sociales. *Boletín mensual de la Red Iberoamericana de Pedagogía*, n. 824, 59-74. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4752622

Giraldo, E. (2011). Elogio de la madrastra de Mario Vargas Llosa, obra de arte total, límites y vecindades. *Co-herencia*, v. 8, n. 15, 239-268. https://publicaciones.eafit.edu.co/index.php/co-herencia/article/view/612

Giralt, P. (1995). ¿Cómo volver a dar un sentido a la palabra «humanismo»? *Revista de Filosofía*, n. 82, 1-35. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2369426

Gombrich, E. H. (1986). *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento*. Alianza.

Gombrich, E. H. (2007). *La historia del arte*. Phaidon.

Gombrich, E. H. (1979). *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica.* Gustavo Gili.

Gombrich, E. H. (1981). *Ideales e Ídolos*. Gustavo Gili.

Gombrich, E. H. (1982). *El legado de Apeles. Estudios sobre el arte del Renacimiento.* Alianza Editorial.

Gombrich, E. H. (1991). *Tributos. Versión Cultural de nuestras tradiciones*. FCE.

Gombrich, E. H. (1998). *La historia social del arte. Meditaciones sobre un caballo de juguete y otros ensayos sobre la teoría del arte*. Debate.

Gombrich, E. H. (1999). *Ideales e Ídolos*. Debate.

Gombrich, E. H.; Eribon, D. (1993). *Lo que nos dice la imagen, conversaciones sobre el arte y la ciencia*. Norma.

González, Ó. (2007). Palabra e imagen: expresiones de la vanguardia literaria y pictórica. En E. Giraldo (coordinador), *Literatura y arte. Estética de la imagen y la palabra*, (pp. 87-109). Comfama.

Grondin, J. (2008). *¿Qué es la hermenéutica?* Herder Editorial.

Guasch, A. (1997). *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995*. Ediciones del Serbal.

Guasch, A. (2003). Las estrategias de la crítica de arte. En *La crítica de arte. Historia, teoría y praxis*, (pp. 211-244), Ediciones del Serbal.

Guerrero, D. (2008). Responde artista Habacuc Guillermo Vargas, quien exhibió atado, sin agua ni alimento, a un perro. *El Tiempo*. https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-4125438

Gutiérrez, S. (1996). *Introducción a la semántica funcional*. Editorial Síntesis

Guzmán Mesa, E. (2019). El humanismo necesario para el futuro. *El Mundo*. https://www.elmundo.com/noticia/El-humanismo-necesario-para-el-futuro/378044

Hauser, A. (1993). *Historia social de la literatura y del arte*. Labor

Heffernan, J. A. W. (1994). "Lusting for the Natural Sign," essay-review of Murray Krieger, Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign (1992). *Semiotica. Journal of International Association for Semiotic Studies*, v. 98, n. 1/2, 219-228.

Heidegger, M. (1962). *El Ser y el Tiempo*. 2ª ed. FCE.

Heidegger, M. (2000). *Carta sobre el humanismo*. Alianza Editorial.

Heidegger, M. (2007). *Ontología: hermenéutica de la facticidad.* Alianza Editorial.

Hernández, C. A.; López Carrascal, J. (2003). *Cultura, artes y humanidades*. ICFES.

Hernández, C. A.; López Carrascal, J. (2007). Disciplinas II: de las ciencias naturales y las ciencias sociales a la explosión de las disciplinas. *Lectiva*, n. 14, 71-121. https://issuu.com/asoprudea/docs/lectiva_14

Hernando Garrido, J. L. (2015). Mala espina: de la estatuaria antigua a la escultura medieval y otros afeites. *Studia Zamorensia*, n. 14, 53-78. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5348898

Hjelmslev, L. (1974). *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Gredos.

Horacio. (2011). Epístola a los Pisones. *La humildad premiada*, v. 8, n. 12, 12-22. http://www2.uadec.mx/pub/pdf/LA_HUMILDAD_PREMIADA.pdf

Hottois, G. (2011). Definir la bioética: retorno a los orígenes. *Revista Colombiana de Bioética*, v. 6, n. 2, 62-85. https://revistas.unbosque.edu.co/index.php/RCB/article/view/828/628

Jacob, F. (1998). *El ratón, la mosca y el hombre*. Crítica.

Jauss, H. (1992). *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética, 2ª ed*. Taurus.

Kristeva, J. (2002). Semiótica I. Editorial Fundamentos.

Ladrón De Guevara C. L. (1990). *Metodología de la investigación científica. Problemas del método en ciencias sociales*. Universidad Santo Tomás.

Levinas, E. (2005). *Dios, la muerte y el tiempo*. Cátedra.

López Eire, A. (2005). *Sobre el carácter retórico del lenguaje y de cómo los antiguos griegos lo descubrieron*. UNAM.

López Yáñez, J. (1995). La cultura de la institución escolar. *Investigación en la escuela*, n. 26, 25-53. http://hdl.handle.net/11441/34732

Lotman, Y. (1999). *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. Gedisa.

Lozano-Renieblas, I. (2005). La écfrasis de los ejércitos o los límites de la enárgeia. *Monteagudo*, n. 10, 29-38. https://revistas.um.es/monteagudo/article/view/77221

González Maestro, J. (2007). *Los materiales literarios. La reconstrucción de la literatura. Tras la esterilidad de la teoría literaria posmoderna.* Editorial Academia del Hispanismo.

Marchán Fiz, S. (1987). *La estética en la cultura moderna*. Alianza Editorial.

Martínez Fernández, J. E. (2008). La poesía del cuadro ausente. Poesía y pintura en Antonio Colinas. *Revista Signa*, v. 17, 225-248. http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc7w6v0

Martínez, L. A.; Bello, J. (2001). Humanidades, educación y nuevas tecnologías. *Revista Chilena de Humanidades*, v. 21, 187-203. https://revistachilenahumanidades.uchile.cl/index.php/RCDH/article/view/39798

Max-Neef, M. (2004). Transdisciplina para pasar del saber al comprender. *Revista de lingüística y literatura*, v. 4, 2-10. http://www.disi.unal.edu.co/~lctorress/PSist/PenSis07.pdf

Mignolo, W. D. (1995). La razón poscolonial: herencias coloniales y teorías poscoloniales. *Revista Chilena de Literatura*, v. 47, 91-114. https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/39564

Ministerio de Educación Nacional. (1998). *Lineamientos curriculares: Lengua castellana*. Magisterio.

Mitchell, W. J. T. (1994). *Ekphrasis and the Other*. Universidad de Chicago.

Molina, J. (2010). *Escribir sobre lo pintado. El registro pictórico en textos de la narrativa latinoamericana moderna*. Universidad de Valencia.

Montoya, J. (2008). *Explosiones lingüísticas, expansiones estéticas*. Universidad Nacional de Colombia.

Montoya, P. (2007). *Trazos*. Universidad de Antioquia.

Mora Acosta, F. (2014). Las humanidades como umbral epistemológico para las utopías. *Unimar*, v. 25, n. 2, 7-9. http://editorial.umariana.edu.co/revistas/index.php/unimar/article/view/36

Morin, E. (2000). Enseñar la condición humana. *DYNA*, v. 74, n. 152. https://www.redalyc.org/pdf/496/49615201.pdf

Nana Tadoun, G. M. (2008). Antonio Colinas o la escritura como aventura circular: poesía y transtextualidad desde su trilogía final (1992-2002) (tesis doctoral). Universidad De Salamanca. http://hdl.handle.net/10366/22458

Pächt, O. (1993). *Historia del arte y metodología*. Alianza Editorial.

Pardo, J. L. (2008). El conocimiento líquido: sobre la reforma de las universidades públicas. *Claves de razón práctica*, v. 186, 4-11.

París, C. (2000). *El animal cultural*. Crítica.

Patiño, C. (1999). Un repaso lingüístico al siglo XIX. *Forma y función*, n. 12, 15-32. https://revistas.unal.edu.co/index.php/formayfuncion/article/view/17157

Peirce, C. S. (1931-1958). *Collected Papers, volúmenes del 1 al 8*. Harvard University Press.

Peirce, Ch. (2012). *Obra filosófica reunida* (1867-1893). Tomo I. Fondo de Cultura Económica.

Peirce, C. S. (1988). *El hombre, un signo*. Crítica.

Peirce, C. S. (1974). *La ciencia de la semiótica*. Nueva Visión.

Pérez Carreño, F. (1988). *Los placeres de lo parecido: ícono y representación*. Visor.

Pimentel, L. (2001). *El espacio en la ficción*. Siglo XX.

Pineda-Botero, Á. (1995). *El reto de la crítica. Teoría y canon literario*. Planeta Colombiana Editorial.

Plantinga, C. R. (1997). *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. Cambridge University Press.

Ponce, J. (2014). *Écfrasis: visión y escritura*. Editorial Alfaguara.

Popper, K. R. (1994). *Búsqueda sin término, una autobiografía intelectual*. Tecnos.

Posada, G. (2007). Encrucijadas. En E. Giraldo (coordinador), *Literatura y arte: estética de la imagen y la palabra*, (pp. 111-118).

Restrepo, J. A. (2006). *Cuerpo gramatical, cuerpo, arte y violencia*. Ediciones Uniandes.

Revelo Salazar, H. (2007). La comunicación social desde la perspectiva del humanismo. *Revista Unimar*, v. 25, n. 2, 21-28. http://editorial.umariana.edu.co/revistas/index.php/unimar/article/view/38

Reyes, J. L. (2002). Ciencias naturales y ciencias humanas en busca del sentido. *Revista de filosofía*, v. 58, 121-144. https://revistasaludpublica.uchile.cl/index.php/RDF/article/view/44078

Ricoeur, P. (2006). *Del texto a la acción*. FCE.

Riffaterre, M. (2000). La ilusión de écfrasis. En A. Monegal (coordinador), *Literatura y pintura*, (pp. 161-183). Arco Libros.

Rojas Osorio, C. (2001). Giro lingüístico/giro hermenéutico/giro semiológico. *Revista de Filosofía*, v. 57, 63-75. https://revistafilosofia.uchile.cl/index.php/RDF/article/view/44053

Roncallo Dow, S. (2009). Arte y tecnología: los retos éticos y políticos del arte transgénico. *Eidos: Revista de Filosofía*, v. 11, 188-213. http://rcientificas.uninorte.edu.co/index.php/eidos/article/view/1352

Ruiz Gómez, D. (2007). Estética de la modernidad. En E. Giraldo (coordinador), *Literatura y arte: estética de la imagen y la palabra*, (pp. 75-86).

Said, E. (2006). *Humanismo y crítica democrática.* Debate.

Salabert, P. (1997). *Inimágenes. Representación y estilo*. Editorial Universidad del Valle.

Salabert, P. (2003). *Pintura anémica, cuerpo suculento*. Laertes.

Sanz, J. (1996). *El libro de la imagen*. Alianza Editorial.

Sartre, J. P. (1979). *Crítica de la razón dialéctica. Libro I*. Losada.

Searle, J. (1997). *La construcción de la realidad social*. Paidós.

Segura Ramos, B. (1989). La Epístola de los Pisones (Hor., Epist. II 3). *Habis*, v. 20, 111-126. http://hdl.handle.net/11441/29517

Serres, M. (1991). *El contrato natural*. Pre-Textos.

Sibilia, P. (2005). *El hombre posorgánico. Cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales.* FCE.

Sorman, G. (1991). *Los verdaderos pensadores de nuestro tiempo*. Seix-Barral.

Tatarkiewicz, V. (1991). *Historia de la estética III. La estética moderna 1400-1700*. Akal

Tatarkiewicz, W. (1992). *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mímesis, experiencia estética, 3ª ed.* Editorial Tecnos.

Todorov, T. (1999). Epistemología de las ciencias humanas. En G. Carvajal Jaimes (traductor), *Enunciación*, v. 3, 54-58. https://revistas.udistrital.edu.co/index.php/enunc/article/view/2431/3365

Torregrosa, M. (2008). La naturaleza del cine de no ficción: Carl. R. Plantinga y la herencia pragmatista del signo. *Zer*, v. 13, n. 24, 303-315. https://ojs.ehu.eus/index.php/Zer/article/view/3628

Vigarello, G; Corbin, A.; Courtine, J. J.. (2005). *Historia del cuerpo (I). Del Renacimiento a la ilustración*. Santillana.

Villegas, D. (2007). La palabra y el cuadro En E. Giraldo (coordinador), *Literatura y arte: estética de la imagen y la palabra,* (pp. 29-48).

Wilches Flórez, Á. M. (2011). La propuesta bioética de Van Rensselaer Potter, cuatro décadas después. *Opción*, v. 27, n. 66, 70-84. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3961004

Filmografía y audiovisuales

Caicedo, S. (2017). *Virus tropical* [película]. IKKI Films.

RECTV (2020). *Ataque Torres Gemelas en la mañana del 11 (2001)* [video]. https://www.facebook.com/RECTV13/videos/348801932916287/?t=40

Curtiz, M. (1942). *Casa blanca* [película]. Warner Bros.

Deutsch, G. (2013). *Shirley: Visions of Reality* [película]. KGP Kranzelbinder Gabriele Production.

Furtado, J. (1989). *La isla de las flores* [película]. Monica Schmiedt / Casa de Cinema de Porto Alegre.

Kobiela, D. y Welchman, H. (2017). *Loving Vincent* [película]. Break-Thru Productions y Trademark Films

Korda, A. (1936). *Rembrandt* [película]. London Films.

Minnelli, V. y Cukor, G. (1956). *Lust for Life (Sed de vivir)* [película]. Metro-Goldwyn-Mayer.

Múnera, S. (2018). *La torre* [película]. Ítaca Films.

Osorio, J. (1992). *Confesiones a Laura* [película]. Méliès Producciones, Icaic, Focine y TVE.

Penn, A. (1967). *Bonnie and Clyde* [película]. Warner Bros.

Restrepo, J.. (1996). *Musa paradisíaca* [video instalación]. José Alejandro Restrepo.

Restrepo, J. (2006). *Santa Lucía* [video instalación]. José Alejandro Restrepo.

Scott, R. (2001). *Hannibal* [película]. Metro-Goldwyn-Mayer, United Artists, Universal Studios y Scott Free Productions.

Tashlin, F. (1985). *Rock-A-Bye-Baby de Frank* [película]. Paramount Pictures.

Vértov, D. (1929). *El hombre de la cámara* [película]. All-Ukrainian Photo Cinema Administration.

Wilder, B. (1950). *Sunset Boulevard* (*El crepúsculo de los dioses*) [película]. Paramount Pictures.

Pedro Agudelo Rendón

Artista y escritor. Con el sello del Fondo Editorial ITM ha publicado: Uno, dos, tres; Las palabras de la imagen; Cuerpo (en) marcado e Introducción a la semiótica del arte colombiano. Su obra artística se ha expuesto en Colombia, Estados Unidos, España e Italia. Dentro de sus reconocimientos están el premio literario «Casa de las Américas» y el «Premio Nacional de Ensayo Literario». Ha sido merecedor de la Beca de Creación Artística (Colombia). Es miembro y cofundador de los colectivos artísticos Palimpsesto y Negro Colectivo. Es catedrático en varias universidades de Medellín. Miembro del Grupo de Estudios Literarios GEL (Universidad de Antioquia) en la línea de literatura comparada.

mundoalreves1@gmail.com

FONDO® EDITORIAL ITM

Deliberare

Quebrar el tiempo. Filosofía y estética en el poshumanismo

Fuentes tipográficas: *Schneidler BT roman* para texto corrido, en 11 puntos,
para títulos en *Schneidler BT bold* 14 puntos y subtítulos en *Schneidler BT bold* 12 puntos.

Deliberare

Esta obra muestra los puntos de inflexión en el que se suscriben las humanidades. Las artes y los estudios humanísticos no pueden responder a todos los problemas que hoy enfrenta nuestra sociedad, pero pueden abrir espacios de discusión que permitan comprender el lugar en el que todavía es posible soñar sin abandonar las formas críticas de la razón. El libro comprende un conjunto de ensayos cuyo carácter filosófico devela el poder del lenguaje, de la imagen, del cine de no ficción, de la literatura y de la retórica política y tecnológica, para transformar el mundo en su sentido más apolíneo o faústico.

The book shows the turning points of humanistic studies which, although they cannot address every problem of today's society, can certainly open a forum for debate to understand the meeting ground between dreams and reason. The philosophical nature of these essays unveils the power of language, image, non-fiction film, literature, and political and technological rhetoric to shape the world under its most Apollonian or Faustian sense.

FONDO® EDITORIAL ITM

Alcaldía de Medellín